

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الكوفة
كلية التربية للبنات

تجاوز الثنائيات: دراسة في أدب جبرا إبراهيم جبرا

رسالة تقدمت بها

إيمان عبد دخیل

إلى مجلس كلية للتربية للبنات – جامعة الكوفة وهي جزء من متطلبات
درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

بإشراف الأستاذ المساعد

د . عدنان حسين العوادي

٢٠٠٢م

١٤٢٣هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُتُ
فِي الْأَرْضِ ﴾

صدق الله العلي العظيم
سورة الرعد - الآية (١٧)

المقدمة

تتوزع تجربة جبرا إبراهيم جبرا الإبداعية على اختصاصات مختلفة، وتمتد صوب اتجاهات متعددة ، متغلغة في تنوعها بين النقد والقصة القصيرة، والشعر، والرواية، والسيرة الذاتية فضلاً عن اهتمامات فنية أخرى كالترجمة، والرسم، والنقد التشكيلي.

ويكشف هذا الثراء الادبي عن المكانة التي احتلتها الكتابة في فكر جبرا ابراهيم جبرا، لكونها الأداة التي رأى فيها وسيلته الفعالة للمشاركة في بناء حضارة عصره- وهو القائل: ((إنني لو لم أكن كاتباً في هذا العصر، لكان أجدر بي أن لا انتمي إليه، ولكنك حبيئذ كمية مهمة أخرى سُلبت العقل والارادة))^(١).

ولا ينكر أحد ما لجبرا من أثر، في حياة الأدب العربي الحديث. وهو يواكبه في مرحلته المهمة التي شهدت تحولاً جذرياً في الأفكار والرؤى وجماليات النسج الفني، معلنة عن بدء حقبة جديدة في تاريخ هذا الأدب، فكان أثراً فاعلاً مؤثراً، بدأ رغبة في التجديد، وانتهى فعلاً نشاطاً في النظر والتطبيق، مساهماً في احتضان الولادة الجديدة، ودعم استمرار نموها.

ولا عجب إذن أن حظي بدراسات متعددة، تناولته ناقداً، أو روائياً، أو شاعراً أو قاصداً. لكن الذي يلفت النظر هو أن أكثرها لم يخرج عن نطاق المقالة المحدودة، أو البحث المختصر المعد للنشر في المجالات المختصة. كما أنها كانت تنصب على نقد وتقييم نوع أدبي واحد من الأنواع المختلفة التي مارس جبرا كتابتها، وبعضها اقتصر على عمل مستقل كأن يكون رواية أو كتاباً نقدياً.

وأحياناً أخرى كان الباحثون، يدخلون أعماله في باب الأدب العراقي تارة، وفي باب الأدب الفلسطيني تارة أخرى، فنجدتها في الدراسات التي تناولت هذا الأدب أو ذاك، ضمن اتجاه أو مدرسة، أو مرحلة أدبية معينة، فخلصت أيضاً أو كادت الى افتقار التخصص

(١) الفن والحلم والفعل- جبرا إبراهيم جبرا-بغداد-١٩٨٦: ١٠٤.

والاستقلال، لتشعب مناهج تلك الدراسات وسعة أفق بحثها زمنياً، وسعي أصحابها إلى الاحاطة بالجو العام للمرحلة أو الاتجاه موضوع الدراسة، واستقصاء جميع أو معظم الذين تشغلهم تلك المرحلة.

إلا أن ذلك لا يعني أن جبرا لم يحظ بدراسة مستقلة، إذ كتبت في أدبه عدد من الدراسات الأكاديمية، وإن لم تخرج أيضاً عن دائرة التخصص بنوع أدبي من الأنواع التي خاض غمارها حتى تكاد لا نظفر بدراسة واحدة تحقق شمولية البحث في تناول أعماله كاملة، مما يجعل المسألة جديدة بالعناية.

وكان جبرا نفسه قد تمنى على من يدرسه أن يتناول اهتماماته واشكاله الكتابية كلها معاً،^(٢) وقال أيضاً في مكان آخر: ((إذا أردت أن تجدني عليك أن تلممني في أشكال كتاباتي المختلفة))^(٣).

ومن هنا جاء اهتمامي بدراسة تجربة جبرا الأدبية، المتوزعة بين النقد والرواية، والقصة القصيرة، والشعر، محاولة الوقوف على البنى والركائز التي قامت عليها هذه التجربة، والسعي إلى لملمة جزئياتها، وجمع فروعها، عودة بها إلى أصلها الواحد الذي انحدرت منه.

وتكشف القراءة الفاحصة في أدبه أن هذا التنوع ينسلك ضمن خيط دقيق يربط بينها، وينشر شبكة من الأواصر الدقيقة التي تجعل من كل نوع أدبي متمماً للآخر، وكأن هذا التنوع ضرورة لا بد منها لإكمال بلورة تجربته الأدبية ف((كلها في النهاية ما هي إلا أوجه متعددة لجوهر واحد))^(٤).

وقد كان شأؤ هذه الدراسة، البحث عن ظاهرة محددة، شكلت بنية ارتكازية في تجربة جبرا إبراهيم جبرا الأدبية، وهي ظاهرة جمع الأضداد في صيغ ثنائية، تجاوز بين الأقطاب المتنافرة في صراع مستمر، وصولاً إلى لحظة التوازن.

فقد آمن جبرا بأن الحياة، قائمة على التنوع فهي ليست أحادية الجانب، بل أن ديمومتها نتاج حركة الصراع الناشيء من تصادم أطرافها المتضادة، وأن حال اللانسجام الناتجة عن هذا الصراع، هي حال تطفو على السطح فقط، أما في الأعماق فإن الوحدة والانسجام تتولد عن هذا التنوع نفسه، وأن

(٢) ينظر: ينابيع الرؤيا-جبرا إبراهيم جبرا-بيروت-ط١-١٩٧٩-١٤٢.

(٣) ن: ٩٢.

(٤) ن: ٩٣.

التجربة الانسانية تسعى الى الاستزادة من كل شيء وأنها قادرة على خلق التناغم الخفي في صلب التنافر.

وهكذا فإن الاضداد وجوه لتجربة واحدة، والأدب الذي هو رحلة كشف لغوامض هذه التجربة وخفاياها، والانطلاق منها الى رؤى تنبؤية تدعم حركة التغير الحضاري لأية أمة كان صورة واضحة لهذا التعدد والتوحد، فهو معني باظهار حركة التضاد بين الأعراض وكشف غوامضها، وصولاً الى الجوهر الواحد والأدب بمسعاها هذا، يساعد الإنسان على إدراك الحالات المختلفة، والنوازع المتصارعة، وفهم دوافع سلوك الآخرين، ثم حبهم، فيعزز بذلك الروابط الإنسانية، ويدعم الفضيلة.

وقد انقسمت الدراسة ثلاثة فصول، بعد تمهيد، حاول التعريف بفكرة الثنائية، والصراع الناشب بين قطبيها كروية للحياة، حملت تجربة جبرا الإبداعية الكثير من تأثيراتها وبالأسباب والدوافع التي كانت وراء اندفاعه الى هذا التوجه خاصة.

كان الفصل الأول قد انعقد على تتبع علاقة الداخل بالخارج، وتشظي هذه العلاقة في ثنائيات الذات والموضوع، الواقع والحلم، الالتزام والحرية وبيان أهمية هذه العلائق في تكامل التجربة الأدبية طبيعة ووظيفة.

وجاء الفصل الثاني بحثاً في علائق زمان ، جبرا إبراهيم جبرا ومكانه، المتشكلة في زمكانية بعض الرموز الأدبية، كالدائرة، والصخرة، والبر، والمدينة. وما اختزنته تلك الرموز، من ثنائيات الزمن المشتت بين الماضي والحاضر والمستقبل والمكان الموزع بين بيت الطفولة/الحلم، وبيت الواقع/المنفى.

اما الفصل الثالث، فقد عرض لجوانب العلمية الإبداعية عند جبرا بكونها ممارسة ذاتية/موضوعية، وواعية/لا واعية، وتجربة معرفة

حدسية/منطقية، تجد في ادوات اللغة وسيلتها المثلى في نقل أجوائها الى المتلقي.

لقد عرف من دخل في هذا المضمار كثرة الصعوبات والمتاعب التي ترافق البحث منذ تخلقه فكرة، وامتداداً الى مراحلها الأخرى وصولاً الى النضج والاكتمال. وقد زادهما علي ندرة بعض كتب جبرا إبراهيم جبرا، وخاصة الحديثة النشر والتي حال الحصار الجائر دون وصولها الى القراء، فحرمت هذه الدراسة بعضها*.

وأيضاً هذا التوزع بين أنواع أدبية متنوعة من: نقد، وشعر، ورواية، وقصة قصيرة فتطلب الأمر الالمام بهذه الاصناف وما كتب عنها، وما آل اليه ذلك من كثرة المصطلحات، وتداخلها بين الفن والأدب والإبداع، وبين تنوع الدراسات واختلاف مناهجها.

فضلاً عن قلة الدراسات المتخصصة في تجربة جبرا الإبداعية واقتصار معظمها على فرع واحد من فروع هذه التجربة.

وبعد فإن مما قلل من ضغط هذه الصعوبات وتذليلها، كثرة المواقف النبيلة التي أحاطت البحث والباحثة بالرعاية الكريمة. وأول تلك المواقف وأجلها أيادي الفضل التي أغدقها عليّ أستاذي الدكتور عدنان حسين العوادي، وبعضها ليس جديداً، وإنما يمتد في عمر الزمن عوداً الى سنوات التلمذة الجامعية قبل عشر سنوات ونيف، عندما استطاع بوقاره العلمي الجليل، ودمائه خلقه الكريم أن يزرع في نفوس الكثير من طلبته هذا الاندفاع الممتع للاستزادة من العلم، والحقيقة.

ولا أنسى أبداً فضل أستاذي الدكتور سعيد عدنان المحنة، الذي تابع تطور هذه الدراسة مذ كانت فكرة الى أن استوت في صورتها هذه، وقد كان لثراء معرفته بالأدب الحديث وكتبه، ما أرشدني الى الكثير مما خفي عني.

وأخيراً لا أنسى فضل عائلتي الدائمة العطاء، وصبرها على تحمل الكثير من حالات التوتر والقلق وتذليلها، والانتظار المضني، فإذا كان لهذه الدراسة أن تضيف شيئاً-وبي رجاء صادق أن تتحقق هذه الإضافة-فجله يرجع الى هؤلاء جميعاً.

والله ولي التوفيق

* لم تسطيع الباحثة الحصول على كتابي جبرا إبراهيم جبرا (أقنعة الحقيقة، وأقنعة الخيال)، و(الاكتشاف والدهشة)، لذا ظلا خارج مدار هذا البحث.

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	ب-ج
التمهيد	
التنائية بين الجدل والتجاوز	١٦-١
الفصل الأول	٥٦-١٧
الداخل والخارج بين:	
١- الذات والموضوع	٢٨-٢٠
٢- الحلم والواقع	٤٤-٢٩
٣- الحرية والالتزام	٥٦-٤٥
الفصل الثاني	١٠٦-٥٧
الزمان والمكان في:	
١- زمان الدائرة	٧٧-٦٢
٢- زمان البئر / الذاكرة	٨٩-٧٨
٣- زمان المدينة	١٠٦-٩٠
الفصل الثالث	١٤٣-١٠٧
التجربة والابداع :	
١- النص بين الخلق والنقد	١٤٤-١٠٨
٢- النقد بين الذاتية والموضوعية	١١٩-١١٥
٣- النص بين التجربة والخلق	١٢٧-١٢٠
٤- النص بين الوعي واللاوعي	١٣٢-١٢٨
٥- النص بين الاصاله والتقليد	١٤٣-١٣٣
خاتمة ونتائج	١٥٤-١٤٤
المصادر المراجع	١٦٦-١٥٥

ABSTRACT

The experiment of Jabraah Ibrahim Jabraah can be divided into varied specialization's and his experiment may also be the direction of enlarged in to many varied trends such as criticism short story, Poetry, Novel, autobiography and in addition to that it may be varied toward many artistic concerns such as translation, drawing, criticism of art.

This literary enrichment may discover the status which occupied the writing in the thought of Jabraah Ibrahim Jabraah and such enrichment may be considered the method in which Jabraah may view through it his active viechle for participating at building up the civilization of this age.

No body can deny the role of Jabraah inside the life of modern Arabic literature. He lived in this age Samuel Bernoulli particularly in its important stage which faced a radical transformation in the thoughts, insights and in the aesthetic values.

This stage may announce the beginning of new era in the history of literature. Hence, his role was active and effective. He began with his desire for the new and he ended as vital action for scrutiny and practice. He participated at adopting the new birth and at establishing its continual growth.

The study is concerned with the search for the definite phenomenon or which formed the deep rooted structure in the literary experiment of Jabraah Ibrahim Jabraah. For it is a phenomenon which combined paradoxes in to double forms and

made vicinity between the contrasting poles of continual struggle in order to reach to the moment of Jabraah believed that life is depending on multiplicity and it is not considered as a neutral one because its continuity is the product of the movement of the struggle which commenced from the clashing its contrasting poles. The state of its disharmony which is the product of this struggle is a state which float on the surface. Yet the unity and harmony may be generated from this multiplicity and that the human experiment attempted to be enriched from every thing it was able to create the invisible harmony inside the heart of the contrast.

This study is divided into three chapters and introduction and it is an attempt at defining the view of this duality and at defining struggle which is commenced from its poles as vision for life which carried the experiment of Jabraah Ibrahim Jabraah into many aspect which came out of its effects.

The first chapter deals with the relation ship of the inwardness with the external and the fragmentation of this relationship into the duality of the self and subject the real and the dream, commitment freedom. However, those relations participated into completing the literary experiment in to both its natural and its functional aspect.

The second chapter studies the relations of chronotope in Jabraah through as established by placial of some literary symbols like the circle, the rock, the well and city as well as what the symbol

conceited from duality's of fragmented time between the past and present and future. However the study also attempts to find out the divided time between the childhood and the dream and between the real and the exile.

The third chapter showed up the practical aspects in Jabrah's thought because they were considered to be a personal practice, conscious and unconscious.

It was considered as an intuitive and logical experiment and as it is found in the tools of language and may transform its climates inside the recipient self.

التمهيد

- ١ -

لم تكن فكرة الثنائية، أو تقابل المتضادات، جديدة على الفكر الإنساني؛ إنما هي قديمة قدم إدراك الإنسان، لطبيعة حياته الموزعة في الظاهر أو الباطن، بين مجموعة كبيرة من النقائص ولذا ما إن بدأ هذا الإنسان يشكل تأملاته، ووقفاته، في نظرات دينية أو فلسفية، حتى دخلت هذه الفكرة في صلب الكثير منها.

وسواء أكانت تلك الوقفات تقرق بين العقل واللاعقل، أو بين الخير والشر، أو بين النور والظلام. فإنها كانت تحاول تفسير العالم على أساس وجود مبدئين يدبران أمره، وهما في صراع مستمر^(٥). وهكذا كان جدل الازدواج، أساس العديد من البناءات الفلسفية، من (هيراقليطس)^(٦) الى (هيجل)، و(ماركس)^(٧)، و(كيركجور)، و(سارتر)^(٨). بغض النظر عن طبيعة هذا الجدل فكرياً أم مادياً، جدل الطبيعة أم جدل الإنسان.

وإذا كنا نسعى في هذه الدراسة الى أن نقف، على موضوعة الثنائية في أدب جبرا إبراهيم جبرا نقداً، ورواية، وشعراً، وقصصاً قصيرة. فإن مسعانا هذا، لا يهدف الى محاولة إعادة ترتيب أفكاره بهذا الخصوص لتلائم بناءً فلسفياً لهذا المفكر أو ذاك ولا الى طرح تلك الافكار على أنها نظام معرفي فلسفي مستقل، فليس جبرا فيلسوفاً، وإنما هو قبل كل شيء فنان أدرك بإحساسه المرهف، أن هذه الحياة لا يمكنها أن تكون بيضاء خالصة أو سوداء خالصة، وإنما هي ((بظلال وألوان لا تنتهي))^(٩). وقد ينتج عن هذا التعدد صراعاً درامياً^(١٠) إلا أنه في النهاية يعمل على تكامل اللوحة في تدرج لوني متناغم.

وقد التزم جبرا هذه الرؤية -واعياً أو لا واعياً- منذ كتاباته الأولى، وحاول من خلالها أن يفهم ركائز العملية الإبداعية، ممارسة ونقداً، ودور هذه العملية في تعميق حياة الإنسان وفهمها فهماً صحيحاً.

(٥) ينظر التنوية في التفكير - حسن سعيد الكرمي- لبنان- ١٩٧٧: ٥-٦.

(٦) ينظر المعجم الفلسفي - مراد وهبه وآخرون- دار الثقافة الجديدة - ط٢ - ١٩٧١: ١٢٦.

(٧) ينظر الموسوعة الفلسفية المختصرة - تر/فؤاد كامل- بغداد ولبنان: ١٦٥.

(٨) ينظر تطور الجدل بعد هيجل (الكتاب الثالث- جدل الانسان) إمام عبد الفتاح إمام-بيروت-ط١-

١٩٨١: ٨٩، ١١.

(٩) ينابيع الرؤيا: ١٣٣.

(١٠) ينظر ن: ٨٤.

وقد أتاح له هذا المنهج، أن يجمع في برنامجه النقدي، نصوصاً تقليدية، وأخرى تقع في أقصى إتجاهات الحداثة وبين أدباء عرب وغربيين قدماء ومعاصرين.

ولزيادة تسليط الضوء على هذه الرؤية، كان لا بد من الوقوف على طبيعة التجربة الأدبية، ودورها في الحياة الإنسانية من منظور جبرا إبراهيم جبرا.

يصف جبرا التجربة الأدبية بأنها تجربة تخطٍ وتجاوز رؤيوي، ((التخطي الذي يحمل بين جنحيه لذة وألم وغضب الإنسان الاصلية، ولكنها تخطٍ، وتجاوز، الى تلك المدارج الفسيحة التي لا حدود لها ولا خرائط. إنها ضرب من الدخول في مجاهيل إنسانية، يحاول صاحب الرؤية أن يعود إلينا بشيء واضح عنها أو شيء موح بها))^(١١)، لذا فهي تجربة ((لوعة من نوع ما، حرقه داخلية، محنة، غضب، فرح، عشق))^(١٢).

والقضية الأولى في الأدب ((هي قضية الإنسان بكل ما فيه من تعقيد في السلوك والتفكير والشعور والبواعث والأهداف والعلائق))^(١٣). فالتجربة الأدبية في صلب أهدافها، السعي الى الكشف عن حياة الإنسان من كل وجوهها، بخيرها وشرها إنها الاستزادة من كل شيء في الحياة، حتى ((تغدو الكلمة وسيلة للاتصال بطواهر الكون، والتوحد بالطبيعة في شتى حالاتها وغزارتها))^(١٤).

والأديب الذي امتلك قدرة شحن الكلمات، بما يتكشف له من حقائق وأوضاع إنسانية ووجودية؛ كان هو الأقدر عند جبرا على خوض مغامرة الكشف عن مجاهيل الوجود، وغوامض النفس الإنسانية المملأى بتناقضاتها، فمثلاً الكاتب ((هو المخلوق الوحيد الذي يصعد سلم المجتمع ويهبطه، يتردد دوماً بين أعلاه وأسفله، بحثاً عن (الإنسان) الإنسان المركب من لحم وعظم، من حزن وفرح وجوع وشبق لأنه يعشق هذا الإنسان))^(١٥).

- وتتحول ((أقوال الشعراء)) الى ((رياح)) ((تفتح المصاريع المغلقة، على الرؤى والتجارب والحقائق والجرائم والبطولات وكل ما يجعل من الإنسان هذا المخلوق الباني المدمر الذي يستمد منه هؤلاء الشعراء هوياتهم ونبوءاتهم))^(١٦)، وشعرهم ((إذ لم ينطو على بعض هذا المعنى من

(١١) ينابيع الرؤيا: ١٧١.

(١٢) ن.م.

(١٣) الحرية والطوفان - جبرا إبراهيم جبرا - بيروت - ط٢ - ١٩٧٩: ٢٠.

(١٤) النار والجوهر - جبرا إبراهيم جبرا - بيروت - ط٣ - ١٩٨٢: ١٢٧.

(١٥) الحرية والطوفان: ١٥٦.

(١٦) الفن والحلم والفعل: ٢٥٨.

صراع الإنسان الدائم بين الداخل والخارج، بين الأسفل والأعلى، بين الذات والذات، فإنه على الأغلب شعر ألهية لا شعر ديمومة^(١٧).

- ويجب أن يمتلك الروائي القدرة على النفاذ الى ((المناطق المظلمة من تفاعلات المجتمع، دغّ عنك المناطق المظلمة من دواخله هو المتماوجة دوماً بالفرح والعذاب، بالنشوة، والألم))^(١٨).

- و ((القاص الذي لا يستطيع إقحام نفسه في مواضع الرعب والشر، لن يستطيع أن يدخل مواضع الفرح والخير))^(١٩).

إذن الأدب عند جبرا تجربة إنسانية، تستمد معطياتها من واقع الإنسان وتهدف الى المشاركة في بناء حضارته في الآن نفسه.

وقد يعيش الإنسان العادي التجربة ذاتها، ويعانيها مثلما يعانيها الأديب، إلا أنها لا تتحول عنده، الى تجربة إبداعية؛ لافتقاده الى الخصيصة التي تحول التجربة الواقعية الى تجربة أدبية ويسمي جبرا هذه الخصيصة بـ(السحر)، ويعرفه بأنه ((ذلك العنصر الذي لا تستطيع تحديده منطقياً، ولا تستطيع تحليله بايجاز وسهولة))^(٢٠)، الذي يمكن ربطه ((بمعاني الوحي والإلهام والرؤيا))^(٢١).

خصيصة السحر هذه هي التي تعمل على خلق حالة الادهاش والمفاجأة في المتلقي، فتحفز حس العجب عنده، والعجب قوة يقظة ودفع نحو تجديد اكتشاف روعة الحياة^(٢٢)، ((الذي هو عصب كل إبداع مهم، لغزارة الوجود الإنساني، وللتعدد الذي لا حد له للتوق البشري الذي نجده أحياناً في أروع التجارب الدينية أو التجارب الصوفية))^(٢٣).

الأدب في صلب غايته يسعى الى الكشف عن غوامض هذا الوجود، في الداخل والخارج - في ذات الانسان وغوائر نفسه العسية على الفهم المنطقي العقلي، وفي معميات الوجود الكوني والغازه- وبما أن هذا الوجود عند جبرا، لم يقيم على جانب أحادي البعد، أو نظرة قطعية للأمور تراها أمما سوداء أو بيضاء، لذا فإن الادب لا يرفع الحجاب ويحقق الكشف المعرفي لجانب واحد من جوانبها، التي قد تبدو متضادة ومتصارعة؛ إنما هو يسعى الى الكشف عن مصدر هذا الصراع وما يفضي اليه فلا يغدو دور الشعر ((رفع الحجاب عن الجمال الكامن في الدنيا)) كما يعرفه (شيلي)، وإنما ((يرفع الحجاب عما هو أكثر من الجمال فالغوامض

(١٧) الرحلة الثامنة - جبرا إبراهيم جبرا - بيروت - ط ٢ - ١٩٧٩ : ١٨ .

(١٨) الفن والحلم والفعل: ١١٦ .

(١٩) الحرية والطوفان: ٢٣ .

(٢٠) الفن والحلم والفعل: ٣٤٦ .

(٢١) ن: ٣٤٧ .

(٢٢) ينظر الرحلة الثامنة: ١٠٣ .

(٢٣) الفن والحلم والفعل: ٣٥٢ .

الكامنة في (ميكانيكية) الشعر تكشف عن رؤية للحياة أوضح لتعقيدها، أو غزارتها، أو جمالها، أو حزنها، أو مأساتها، أو كل ذلك معاً ولعل هذا التناقض الظاهر هو مصدر السحر الكامن في الشعر))^(٢٤).

- والرواية ((فن التساؤل المأخوذ حول المصير الإنساني كما أنه فن النفاذ الى بقاع الظلام في النفس وخفايا الصراع بين الحقيقة والوهم، إنه فن الأساليب التي تنهل من كل معرفة لتنتهي الى وضع الإنسان وجهاً لوجه مع قدره مع ربه وشيطانه))^(٢٥).

- والمسرح أيضاً رفع للحجب وبه ((ننقل الى القلب من نوازع الشر والخير، ونوازع الخطايا كلها، ونجرب كيف يتمزق الإنسان بينها جميعاً))^(٢٦).

-٢-

سعى جبرا الى تحقيق هذا المفهوم في أدبه، أو قد يكون استنبط هذا المفهوم من أدبه في تداخل حركية الإبداع والتنظير، فروياه تحاول أن تصور الانسان ذاتاً مفردة أو مجموعاً، وهو منخرط في تناقضات الوجود التي يجدها تحقق حياته الحقيقية ففي معرض ردّه على سؤال وجه اليه حول جوهر الرؤيا التي حاول تجسيدها في مجموع أعماله قال: ((هناك تمجيد الحياة، وهناك الحس بها كفاجعة- هناك الجذر الفلسطيني، وهناك المنفى الضارب في دروب الدنيا عودة الى جذوره هناك المدينة العربية الأشبه بقرية كبيرة، والناضجة فجأة نضج حضارات الدهور... هناك الطفولة والبراءة والوهج، وهناك التجربة والخيبة وغلاظة القلب، هناك الكشف والإثارة، هناك الممكن الرائع والمستحيل الأروع، هناك الموت والاندثار، وهناك اختراق الموت الى ميلاد جديد، وانبعاث جديد... هناك الزمن كهفاً، والزمن قبة، والزمن فضاءً ملتهباً. وهناك أيضاً رحاب الكلمة التي يوسعها العقل ويترامى بها الخيال، والبحث بها عن ذروات النشوة الإنسانية))^(٢٧).

ويبدو أن جبرا أراد من الكلمة التي يكتبها - نثراً أو شعراً، أن تحتوي الحياة بوجوهها المتعددة الملائى. ((بالألم وحسن الفاجعة، كما تكون ملأى بالحب بأشكاله التي لا تحصر))^(٢٨). وهكذا كان الجوهر الذي أراد لرؤياه أن تجسده، تتناوشه الثنائية التي تجمع القضية ونقيضها لا بالقسمة المنطقية التجريدية، إنما كما تفصح عنها تجربة الحياة فهناك الأمل والمأساة، الوطن

^(٢٤) الرحلة الثامنة: ٣٨.

^(٢٥) ينابيع الرؤيا: ١٨ وينظر الحرية والطوفان: ٤٦.

^(٢٦) الفن والحلم والفعل: ٧٩.

^(٢٧) ينابيع الرؤيا: ٦٥.

^(٢٨) الفن والحلم والفعل: ١٠٦.

والمنفى، المدينة والقرية، الطفولة والتجربة، الثابت والمتحول، الممكن والمستحيل، الموت والميلا، المغلق والمفتوح، العقل والخيال. وفي أدبه تتفرع هذه الثنائيات الى أخرى فرعية كالحرية والاستبداد، الوعي واللاوعي، الإنساني والإلهي، المفرد والمجموع، العام والخاص،... الخ. وهو سائر عبر هذه المجاميع برصد علاقات الأشياء في الوجود، وأثر الإنسان الفاعل عبر تلك العلاقات.

أراد جبراً أن يصور لنا الحياة قائمة على مبدأ التضاد لإيمانه بأن الحياة مبنية على هذا الأساس المؤدي الى إدراكها وحدة تضم بين دفتيها الضدين معاً. يقول في قصيدته (خماسية الصيف):

أأعدُ الآن السنين
لأؤكد أن النصفين فينا
يتناقضان ويتلاحمان
يترافضان ويتكاملان
كالصمت يحوي الرعدَ في جوفه
أو الرعد يتعلّق صمتُ الصاعقة؟

.....
ويكون ثمة ما تصهر نارُهُ
تناقض الضدين^(٢٩).

ويقول على لسان إحدى شخصيات قصصه القصيرة ((أغلب الظن أنك ستشعر بأشد الخيبة لو نظرت حولك، فلم تر إلا بذور الخير. تصور حياتنا لو كانت نهراً متواصلاً.. فالخير والشر يقابلهما النور والظلام، الجمال والقبح، الطهر والخطيئة، السماء والجحيم.. والأزواج المتضادة كثيرة، ومعانيها كلها متقاربة وهي رموز لتجارب الإنسان بأجمعها. ومن الواضح أنه ليس لرمز من هذه الاضداد معنى إذا لم يكن له ما هو نقيضه))^(٣٠).

التقابل أو التجاور بين الاضداد لا يعنى مجرد رصف لها، إنما هناك جسور من العلائق الناشئة بينها، التي تسبغ على الثنائية طابعاً جدلياً، تحركه قوة الصراع المتولدة من احتكاك أو تصادم النقائص، بغض النظر عن النتيجة التي يؤول إليها هذا الصراع كاندماج المتضادات في مركب جديد أو بعبارة (هيراقليطس) ((الضدان يلتقيان ومنهما يولد الانسجام))^(٣١). أو أن يبقى الصراع مستمراً في توتره، دون إفضاء الى حال تصالحية.

^(٢٩) لوعة الشمس - جبراً إبراهيم جبراً - بيروت - ط٢ - ١٩٨١ : ١٤.

^(٣٠) عرق وبدايات من حرف الياء - جبراً إبراهيم جبراً - بيروت - ط٤ - ١٩٨١ : ١٩١، وترد نفس

الافكار على لسان إحدى شخصيات روايته السفينة - بغداد - ط٤ - ١٩٨٩ : ٥٤.

^(٣١) الصراع في الوجود - بولس سلامة - مصر : ٣٢.

وقد أتاح له هذا التصور الأخير، أن لا يتقيد بمبدأ توالد الأضداد من الأشياء ذاتها؛ وإنما قد تكون أشياء مختلفة تدخل في علاقة جدلية لذا كان مفهومه للتضاد أقرب الى مفهوم المفارقة^(٣٢)، منه الى الجدل الهيجلي.

اهتم (هيجل) بالجدل، بكونه نظاماً من التصورات الفكرية المجردة. وأهتم به (ماركس)، بكونه نظاماً من العلاقات التاريخية، التي تفسر حركة التاريخ وتطور طبقاته الاجتماعية، تبعاً لتطورها الاقتصادي^(٣٣).

إلا أن جبرا لم يعن به على هذا الأساس، أو ذاك فقط وإنما كان جدل الإنسان هو مثار اهتمامه الحقيقي، الإنسان بكونها ذاتاً تسكن أعماقها حركة صاخبة دائمة. وما ينتج عن تلك الحركة من تفاعلات -صفاتها الغالبة الصراع- مع نوازعها، أو مع الخارج بكونها ذواتاً أخرى مفردة، أو المجتمع على أنها قيم حضارية تمثل إرث الإنسانية جمعاء.

وكثافة هذه الحركة، هي ما كان يميز المبدع الحقيقي، عند جبرا. فالمبدع يعيش حالة الصراع، والتوتر الناتجة عن تصادم الأضداد في داخله سواء أكانت هذه الأضداد جزءاً من تكوينه النفسي، والإنسان مخلوق عجيب تتوزعه التناقضات المختلفة التي يجمعها (بسكال) في ((تناقض العظمة والحقارة))^(٣٤)، أو أن تكون نتاج تقاطعه مع واقعه، لكون المبدع ((طرفاً في نزاع عريض... الطرف الآخر فيه المجتمع كله أو الحياة كلها))^(٣٥)، وهكذا سيتولد الصراع من الداخل أو من الخارج. وقد يتضافران في خلق الشحنة النفسية اللازمة للعملية الإبداعية، أو قد ينفرد أحدهما بذلك.

ولذا كان جبرا الناقد، يبحث في نقوده الكثيرة، عن توزع نفس المبدع وتمزقها بين النقااض المختلفة، والالتزامات المتقاطعة أحياناً وأهميتها في تشكيل الرؤيا الأدبية وعلى هذا الأساس أيضاً، وزع نفوس شخصياته القصصية والروائية، بين مختلف النوازع والانتماءات، وتركها تعيش أجواء التوتر والصراع بحثاً عن نقطة التوازن بين الداخل والخارج كما تقول إحدى شخصيات (البحث عن وليد مسعود)^(٣٦).

وهو بهذا التصور يقترب من مفهوم (كير كجور) للجدل من كونه صراعاً نفسياً بين المتناهي والامتناهي، بين الإمكان والضرورة^(٣٧). وتظل النفس في صراعها المستمر، دون أن يرفع ذلك الصراع الى مركب تصالحي

^(٣٢) ينظر المفارقة وصفاتها -د.سي.ميويك- تر/ عبد الواحد لؤلؤة- بغداد: ٣٣.

^(٣٣) ينظر تطور الجدل بعد هيجل (الكتاب الثاني- جدل (الطبيعية)- إمام عبد الفتاح إمام- بيروت- ط١- ١٩٨٤: ١٠.

^(٣٤) تاريخ الفلسفة الحديثة -يوسف كرم- لبنان: ٩٤.

^(٣٥) الرحلة الثامنة: ٣٨.

^(٣٦) ينظر: البحث عن وليد مسعود -جبرا إبراهيم جبرا- بيروت- ط١- ١٩٧٨: ١٣.

^(٣٧) ينظر: تطور الجدل بعد هيجل (الكتاب الثالث- جدل الإنسان)- ٤٧.

كما هو عند (هيجل)^(٣٨)، الذي يرى أن القضية ونقيضها يأتلقان في مركب جديد يحل تناقضها ويتجاوزها الى الانسجام^(٣٩).

إدراك حقيقة الصراع الذي يعيشه الإنسان، يؤدي عند جبرا الى الاحساس المأساوي، الذي يسم الحياة بحسها الفاجع يقول:

ومأساتنا هذا الشطر فينا

بين قرني معضلة

وجودنا المعضلة فصمٌ ونيء

بين نصفين لوجه واحد

بين لذتين جامحتين

يمينا ويسارا في وقت معا^(٤٠).

وهذا الإحساس المأساوي نوع من التمزق الداخلي الذي يحول الأفراد ((شهوداً وضحايا معا))^(٤١). والمأساة تتأتى من إدراك الإنسان لهذه الحقيقة، ولن يكون أمامه إلا الوقوف ((رغم ضعفه، عنيداً متكبراً، يريد الحرية ويرفض الخضوع))، لقوى قد تتمثل في ((الالهة، في الطبيعة، في التكتلات الانسانية ورواسبها العقائدية في القوى التاريخية الغامضة))^(٤٢). فالمأساة اذن تمثل التناقض بين سمو وضرورة فعل المقاومة هذا، وبين عبثه ولا جدواه في آن واحد^(٤٣). وقد آل ذلك الى شيوع مصطلحات: الرفض، والتحدي، والمجابهة، والمقاومة، والتمرد، والفعل، في ادب جبرا، كنقاط ارتكاز يبحث عنها في رؤى المبدعين أو مواقف أبطاله.

فعل المقاومة، هو الذي يمنع الإنسان قدرة المواجهة والتخطي، والرفض، وهو الذي يمنح الأدب والفنون اهمية في حياة الإنسان ونشاطه الحضاري^(٤٤)، لأنه فعل تخطٍ وتجاوز يستطيع أن يمتص التناقض أو التضاد، ويحوّله الى دافع يقظة. وقد أدت هذه الرؤية بجبرا الى أن يظل متفائلاً على الرغم من إيمانه بمأساوية الحياة، لأن هذا الإحساس المأساوي ((الذي يسم أكثر الآثار الفنية الرائعة))^(٤٥) هو عينه ((استزادة من الحس بالحياة نفسها، أي أن فيه تكثيفاً للوجود، الذي لولاه لكانت الحياة تافهة))^(٤٦).

(٣٨) ينظر: الصراع في الوجود: ١٣٤.

(٣٩) ينظر: تاريخ الفلسفة الحديثة: ٢٧٥.

(٤٠) لوعة الشمس: ١٣-١٤.

(٤١) الفن والحلم والفعل: ١١٣.

(٤٢) الحرية والطوفان: ٥٤.

(٤٣) ينظر: ن.م، وينظر: الغرف الاخرى: ١٢٤.

(٤٤) ينظر: الفن والحلم والفعل: ١١٧-١١٨.

(٤٥) الحرية والطوفان: ٥٤، وينظر: الرحلة الثامنة: ٧٠.

(٤٦) الفن والحلم والفعل: ١١١.

يرى جبرا في جدل النقائض، إنضاجاً لرؤى المبدع، ودافعاً مهماً للخلق والإبداع فهو:

- ((منشأ الشد والتوتر، ومنشأ الصراع الخلاق للأدب، وإلا بقي الأدب صحافة تمس السطح، وترتد عن الأعماق))^(٤٧).
- وهو ((الذي يجعل قضية الكتابة ملحاً، ولا مرد لها))^(٤٨).

- وهو ((المميز الأهم في فن الرواية))^(٤٩).

- وهو ((مصدر السحر الكامن في الشعر))^(٥٠).

هذا من الناحية، ومن ناحية أخرى، فإن الفن الذي يحركه صراع الاضداد، هو نفسه الذي يوجد الحل لتناقضات الوجود، فهو المركب الذي يصلح بين القضية ونقيضها فهو:

- ((فك أزمة الصراع))^(٥١).

- وفيه يتم ((تفريغ الشحنة الهائلة التي يوجدها السالب والموجب عند التقائها: إنه انفراج الأزمة- الى حين))^(٥٢).

- ((والتناقض الذي يشقى به الوجود الإنساني، ليس للفنان إلا أن يكون القوة التي تحقق له الحل))^(٥٣).

- وفي الكتابة الروائية توجد ((النقطة التي تتوازن فيها الأضداد والشكل الذي تترتب فيه الألوان، قاتمها وزاهيها، بانسجام))^(٥٤) كما يقول جبرا على لسان (امين سمّاع) بطل (صراخ في ليل طويل). ذاهباً في ذلك الى ما ذهب اليه (شلنج) الذي يرى ((أن الفن هو الطريقة الوحيدة لتصور وحدة الفكر والطبيعة، وحدة العارف والمعروف، وأنّ عنده ثمحى متناقضات الوجود))^(٥٥).

كما أن وقوع المبدع بين طرفي التضاد، فريسة للصراع المستمر، هو قدره، وجزء من عبقريته، التي تتيح له من ناحية أخرى، أن يبحث عن

^(٤٧) الحرية والطوفان: ٥١.

^(٤٨) الفن والحلم والفعل: ١١١.

^(٤٩) الحرية والطوفان: ٤٦.

^(٥٠) الرحلة الثامنة: ٣٨.

^(٥١) الحرية والطوفان: ٤٦.

^(٥٢) الرحلة الثامنة: ٩٨.

^(٥٣) الفن والحلم والفعل: ٤٥٣.

^(٥٤) صراخ في ليل طويل - جبرا إبراهيم جبرا - بيروت - ط ٢ - ١٩٧٩: ١١، وينظر شارع الاميرات

(فصول من سيرة ذاتية) - جبرا إبراهيم جبرا - بيروت - ط ٢ - ١٩٩٩: ٤٦.

^(٥٥) تاريخ الفلسفة الحديثة: ٢٧٢.

لحظات الاتزان، أو عن المنطقة الواقعة وراء المتناقضات^(٥٦)، أو ما تشبهها إحدى شخصياته بلحظات الفسق، وتعرفها بأنها ((فترة عدم اليقين، فترة الدهشة والعجب)) التي يترجح المرء فيها ((بين الأضداد فيلمح الفراديس لحظة، وهاويات الجحيم لحظة أخرى))^(٥٧). أو كما يسميها جبرا في كتاباته المتأخرة، (بحالة التناغم) التي يتم بواسطتها ((دمج التناقضات... دمج العناصر التي تحمل إمكانات النشاز، بحيث يقضي على التناقض ويحوّل النشاز الى تناغم عميق، غامض لعله قريب من تجربة الصوفي للحلول الكوني، فأنت ترى أن البحث عن التناغم في التعددية ليس تحايلاً على التجربة، بل هو مجابهة رأسية لها لاحتوائها واستخراج أقصى معانيها الممكنة))^(٥٨).

وذلك لا يتم بقسر هذه المتناقضات قسراً على التناغم، وإنما بالبحث عن الوحدة الخفية فيها، ففي ((خضم المتناقضات تناغم خفي محسوس، وبين أطراف الجذب والدفع، نقطة ساكنة عميقة: عين العاصفة، النشوة التي يعجز عنها الكلام))^(٥٩).

ويكاد يقارب مفهوم جبرا، عن نقطة الالتقاء التي تُناغم بين الأضداد، إيمان السورالية ((بوجود موقع ذهني معين لا تعود الحياة والموت، والحقيقة والخيال، والماضي والحاضر، والبادي والخفي، والعالي والسافل، تدرك فيه على وجه التنافر))^(٦٠).

ويؤكد جبرا أن النشاط القادر على إدراك التناغم الخفي في الأضداد، والتعبير عنه إبداعياً ليس سمة إنسانية مشاعة بين الجميع، وإنما هي وقف على ((المحظوظين القلائل))^(٦١). الذين يسميهم الخلاقيين المبدعين، فهم يستطيعون مواجهة التوتر الناشئ عن الضدية، ((على غرارهم الخاص))^(٦٢)، ويحولون حس المأساة الذي يتحسسونه في هذا التضاد، الى طاقة تحرك الإبداع ((الفنانون والأدباء بشر، ولكن البشرية فيهم، على ما يبدو مضروبة بقلق زائد- بمقدار العبقريّة التي رزقوها. فالزخم الإنساني فيهم في توتر داخلي دائم))^(٦٣). وضربية ذلك أن يبقى المبدع ((في قلب المعاناة، عند ملتقى الأطراف المتناقضة ليبقى خلافاً. وهذا جزء من

^(٥٦) ينظر: السفينة: ٣٩.

^(٥٧) عرق وبدايات من حرف الباء: ١٩١.

^(٥٨) الفن والحلم والفعل: ١٠٣-١٠٤.

^(٥٩) البحث عن وليد مسعود: ١٤.

^(٦٠) بيانات السورالية- اندريه بروتون- تر/ صلاح برمدا- دمشق- ١٩٧٨: ٨٤.

^(٦١) عرق وبدايات من حرف الباء: ١٩١.

^(٦٢) الرحلة الثامنة: ٩٩.

^(٦٣) الفن والحلم والفعل: ٣٣٧.

مأساته، ولكنه أيضاً جزء من نشوته المتكررة التي لا أظن أن ثمة في الحياة نشوة تضاهيها، مما يجعل حياته (حتى ولو خلت من (الأحداث) أغنى وأحفلى من حياة البقية من الناس. فالفنان في عبور مستمر للتوترات، وتغلب- وإن يكن تغلباً غير تام- على نزوات القلق، ومن العبث لديه مطالبة الحياة بغير ذلك))^(٦٤).

ولا شك في أن هذا التصور للعملية الفنية لا يغفل دور الأديب فيها، بل يكاد يكون هو المرتكز الأساس الذي تقوم عليه، ففي دواخله تتصارع القوى أو الأطراف المتناقضة، وفيه يتولد الشد والتوتر، الناتج عن التوزع في داخل هذا البناء المعقد والمحتدم ((ويكاد يكون من طبيعة الخلق أن يعاني الفنان توتراً وقلقاً وشدة))^(٦٥).

وإذا كان المبدع يمتلك موهبة أصلية فذة، فإنه سيحول مأساة التوزع هذه إلى طاقة إبداعية خلقة، تشكل رؤاه في بنى فنية ناضجة تحقق له بعض الراحة النفسية، وما تلبث أن تصبح منجم الذهب الذي ((يكتشفه فيما بعد الآخرون ويغترفون منه))^(٦٦) لإدامة صيرورة حياتهم.

- ٤ -

كان جبرا يزن رجحان النص الإبداعي نقدياً على وفق هذا المقياس القائم على مدى استطاعت النص احتواء مبدأ التضاد ولا يتوانى لهذا السبب عن إطلاق أحكام تعميمية تصب في صالح النص:

- فشعر (توفيق صايغ) من أعمق ما كُتب في العربية من شعر حر وأجرئه، لأن معانيه استطاعة أن تحوي ((الصراع بين النفس والله، بين النفس والحب، بينها وبين الرفض والكبرياء))^(٦٧).
- وشعر (بدر شاكر السياب)، شعر ديمومة لأنه يتوخى ((المعنى المأساوي الذي إنما يمثل في النهاية سير النفس البشرية قدماً - على مستوى فردي أو جماعي- بين المجاهيل المرعبة المثيرة، المجاهيل التي لا محيد لنا عن شق الطريق فيها، لتحقيق التجربة، ونعرف الفرح والنشوة))^(٦٨).

^(٦٤) الرحلة الثامنة: ٩٨.

^(٦٥) ن.م.

^(٦٦) ينابيع الرؤيا: ٩٩.

^(٦٧) ينظر الحرية والطوفان: ٢٨.

^(٦٨) ينظر الرحلة الثامنة: ١٨.

- ورؤى الحب في شعر (شكسبير)، أعمق وأكثر اقتراباً من المواطن الداخلية، من شعر (نزار قباني)، لأن رؤى الاول ذات ((منظور ذو أعماق، يعلو وينخفض بمشاهد مضطربة بألوانها وظلماتها، بلذاتها وأحزانها، بإحساسها بروعة الحب، ورعب الشهوة معاً ويلقها كلها ضباب الإحساس الحزين بالزمن والموت))^(٦٩).
 - و(حليم بركات)، قاص كبير لأنه ((يعيد إلينا الاحساس ببعض الخواص الأصلية في الوجود، وبعض الصراع بينها، صراع الخير والشر، المحل والخصب، الواحد والجماعة، الإنسان والآلهة،... يذكرنا بصيحة الألم، وصرخة الغضب، والتهليل لرب الحياة والموت))^(٧٠).
 - وأغنى الأدباء، الذين كتبوا رواية الحرب في العراق ((الرواية العربية مادة واسلوباً، ؛ لأن رواياتهم استطاعت أن تجسد ذلك الحس الانساني العميق بتشعب الحياة وتشعب المواقف والعواطف. وتداخل الماضي والحاضر، وتشابك السلم والحرب على نحو يؤكد قيم الحياة وهي تجابه الامتحان الشرس الذي يطالب بمحق الحياة))^(٧١).
 - ويرى أن مسرحية (هاملت) لشكسبير ((أحب مسرحية للناس في تاريخ الأدب والتمثيل))؛ لأنها استطاعت أن تجمع ((رموز حضارة برمتها، حضارة تعظم الفكر والتساؤل، تحس بروعة الدنيا وجمال الانسان، ولكنها تحسّ أيضاً (بالأبرة الموبوءة) التي تغزو الحياة، والغوامض الرهيبة التي تكتنف الإنسان))^(٧٢).
 - وأهم ما في سونيتات (شكسبير) ((روعتها الشعرية المحض، صورها وكناياتها ومجازاتها، وموسيقاها وإيقاعاتها)) التي تتمازج فيها ((العذوبة بالعذاب، واللوعة باللذة، ويمازج حس الجمال فيها حس الشهوة، والمحبة المطلقة، يمازجها حس الموت))^(٧٣).
 - ويعلن جبرا ميله الى صور ورموز شعر (خالد علي مصطفى) ((لما فيها من ربط بارع بين تجارب متضادة يحقق فيها التناغم والانصهار في أشكال متكاملة: هذا الربط بين الصحراء والمدينة، العصر والتاريخ، الماء والظمأ، القتل والفداء))^(٧٤).
- وقد جاءت أيضاً روايات جبرا، حافلة بأصداء هذه الرؤية الجدلية على مستوى المضامين والأفكار والمواقف، وعلى مستوى الأبنية السردية، والاستعمال اللغوي. فغالباً ما تبنى الرواية، على موقف ما يمثل وجهة نظر

^(٦٩) ينظر: النار والجوهر: ١٣٤-١٣٥.

^(٧٠) ينظر: الحرية والظوفان: ٢٤.

^(٧١) ينظر: الفن والحلم والفعل: ٥٦-٥٧.

^(٧٢) ينظر: مقدمة هاملت- وليم شكسبير-تر/ جبرا إبراهيم جبرا-بغداد-١٩٨٦: ٩.

^(٧٣) ينظر: مقدمة السونيتات- وليم شكسبير-تر/ جبرا إبراهيم جبرا-بغداد-١٩٨٦: ٢٢.

^(٧٤) النار والجوهر: ١٨٢-١٨٣.

المؤلف وقد تنخرط ضمن سياق فني دون غيره، لتعزيز تلك الوجهة، فتتكاتف الأبنية والطرق السردية مع خطاب المؤلف الفكري على إتمام العمل الفني.

فانطلاقاً من وجهة نظره التي تتخذ من جدل المتضادات الداخلية أو الخارجية، رؤية لها، حاول أن يبني رواياته على أسس تجمع بين ثنائيات متعددة، كالذاتي والموضوعي في روايته الأولى (صراخ في ليل طويل)، وما تفرع عنها من ثنائيات أخرى الماضي والحاضر، الأنا والآخرين، الطموح والواقع. وبين الواقع والرمز، والحلم والحقيقة، في (السفينة). وبين العام والخاص، القديم والجديد، المنفى والوطن في (صيادون في شارع ضيق). وبين الموت والحياة، والآني والمطلق في (البحث عن وليد مسعود) و(يوميات سراب عفان) وأما روايته (الغرف الأخرى) فقد كانت رحلة عبر جدل المعلوم والمجهول، الباطن والظاهر، الوعي واللاوعي.

وقد ساعدته البنى السردية، التي اختارها في بناء رواياته على استيعاب هذه الرواية، فوضع شخصياته في مواقف متناقضة، ومتعددة، تدخلها في صراعات نفسية وفكرية، وثقافية، مع ذواتها، أو مع الآخرين كأفراد أو مجتمعات^(٧٥)، وهو بذلك يحاول أن يكون خلاصة رمزية للواقع العربي، وموقفه الخاص منه، وماله صلة بالقضية الفلسطينية وبمتناقضات ذلك الواقع واتجاهاته المختلفة، وبإخفاقاته ونجاحاته المتعددة خاصة.

ولا تسلم قصصه القصيرة من هذا التأثير أيضاً، فهي تمتاز ببنائيتها القائمة على مرتكز ثنائي تجري في خلاله الأحداث، كصراع الماضي والمستقبل ممثلاً في شخصيتي يوسف ويعقوب في قصة (الغرامفون)، وتداخل الواقع والحلم في مخيلة أنور كريم بطل (ملتقى الاحلام).

وقد يعتمد جبرا الى بنائية تعتمد مبدأ التقابل بين شخصيتين رئيسيتين، كما في قصته (بدايات من حرف الياء)، وقد رمز لإحدهما بالحرف (أ) والأخرى بالحرف (ب) وتتكامل القصة في خلال الحوارية القائمة بينهما.

(٧٥) ينظر: هواجس في عالم كله اسرار - حوار مع جبرا اجراه ماجد السامرائي - مج/ الاقلام ٥٤ - س ١٩٨٤-١٩٨٥: ١٠٤-١٠٥.

وقد يؤدي هذا التقابل الى نوع من التمزق النفسي، كتوزع رباب بطله (ملتقى الأحلام) بين حبها لسليم، وحبها لأنور كريم، وكذلك بطل (اختان وفاكهة من الشوك).

وكانت النظرة الجدلية، واضحة في شعره أيضاً، شكلاً ومضموناً. إذا جازت لنا القسمة- ولما كان جبراً يكتب شعراً حراً (free verse) الشعر الخالي من الوزن خلواً مطلقاً لذا كان اعتماده على الصورة الشعرية، وبنائية القصيدة الدرامية في توفير ايقاع يعوض الوزن المفقود، وكان للتقابل الحاصل بين الالفاظ أو الصور، أو المقاطع اهمية كبيرة في ذلك. فضلاً عن أن التجربة الأصلية التي لا تختلف عن تجربته القصصية والروائية قائمة على التوزع الثنائي بين عالمين مختلفين زمنياً ومكاناً قد يمثلان الحلم والواقع، الإمكان والطموح، الماضي والحاضر، الوطن والمنفى... الخ، وما ينشأ عن ذلك من تضاد وصراع يدعم درامية القصيدة، ويعزز رؤى جبراً حول الحياة، وأثر الإنسان المبدع، الباعث والمغيير عبر جدل الموت والفداء التموزي.

- ٥ -

لا شك في أن للمرحلة التاريخية الحديثة، اهمية كبيرة، في تهيئة ذهن جبراً إبراهيم جبراً لتبني هذا التوجه، فعلى المستوى الشامل، كان هناك إتجاه عالمي، نحو فهم الأشياء، على وفق منهج جدلي يستضيء بالماضي؛ ليفسر ويتنبأ بالمستقبل كما مثلته الماركسية والداروينية، والميثولوجية^(٧٦). فضلاً عما أدى اليه التطور الكبير في العلوم، وما تبعه من تغيير للمفهوم التقليدي للإنسان وأعماله^(٧٧).

وعلى المستوى العربي، واكب جبراً مرحلة الانتقال الكبرى، التي شهد فيها المجتمع العربي، تحولاً حضارياً كبيراً على مستويات مختلفة، وغالباً ما تمتاز مثل هذه المراحل الانتقالية، بالتوتر والقلق النفسي يقول جبراً عن ذلك: ((فترتنا الراهنة في العالم العربي فترة دينامية، لم يتمللم ويتطلع العرب منذ حوالي ألف سنة كما يتململون الآن ويتطلعون. وقد انتقلوا في ربع قرن من الزمان من سكونية سادرة الى حركة نشطة هادرة. غير أننا يجب أن نعترف أيضاً، أن هذه الفترة، روحياً، فترة مقلقة، مضطربة التوازن))^(٧٨)، اضطراباً جعل إحدى شخصياته تقول: ((إننا في

^(٧٦) ينظر شعرنا الحديث.. الى اين؟ -غالي شكري- مصر- ١٩٦٨: ٩.

^(٧٧) ينظر: واقعية بلا ضفاف -روحية غارودي- تر/ حليم طوسون- القاهرة- ١٩٦٨: ٩٩.

^(٧٨) الرحلة الثامنة: ٧٣ وينظر الحرية والطوفان: ٢١.

عصر مصاب (بالسكيزوفرينا)، لقد انقسمت شخصيتنا الى شطرين متناقضين^(٧٩). وكانت هناك تيارات أدبية وفكرية مختلفة أحياناً، ومتناقضة أحياناً أخرى، انهالت بغزارة على العالم العربي، بفعل الترجمة أو الاحتكاك المباشر.

وُلد هذا الوضع إشكالية، رأى فيها جبراً خلاصة علاقة المثقف والثقافة بالواقع العربي، وتتمثل هذه الإشكالية، في ((إيجاد القدرة على استيعاب الايقاعات)) المتعددة وتفادي ((مغبة السقوط والانكسار)) في التناقض الحاد بين زمن المبدع، والأزمة المفروضة عليه^(٨٠). ويبدو أن الحل –من وجهة نظر جبراً- كان في إيجاد سياق ليس ((سياقاً انسياقياً يعتمد على التوالي، بل كان ضرباً من جدلية مستمرة في طرح الموضوع ونقيضها، والمطالبة بالدمج بينهما والخروج بموصوعة لاحقة. هذه التجربة الجدلية كان عليها أن تكون حيّة في الذهن والوعي معاً، لكي لا تجمد عند طرح نهائي))^(٨١).

وعلى الرغم من أن فكر جبراً إبراهيم جبراً، في منحاه العام ذو إتجاه غربي، يساير أفكاراً هي وليدة حضارة غربية. وأحياناً تقتقر الى أساس واقعي عربي، فأننا لا نستطيع أن نغفل حقيقة المؤثرات البيئية والاجتماعية العربية، التي ساعدت في تكوين شخصيته على هذا النحو. وهو مبدع مفكر، يرى من أولويات الإبداع الريادة والكشف، وقيادة الآخرين نحو الجديد، كان يخاطب هذه البيئة، ويحاول نقل اطروحاته اليها.

كما لا يمكننا أن نغفل تجربته الخاصة، الموزعة بين تناقضات الوطن والمنفى، الفقر والغنى، الشرق والغرب، التي كان لها أثراً كبيراً في أن يتجه صوب هذه التصورات لطبيعة الأدب وأهميته، سواء أكان إنتاجه أو إنتاج الآخرين. ورؤيته للحياة على أنها قائمة على التنوع والغزارة، وأن الإنسان لا تتكامل فيه إنسانيته، إلا بالانفتاح على هذا التنوع. والاستزادة منه، وإن وُلد فيه ذلك شداً، وتوترأ، بل أن الشد، والتوتر يؤديان الى الحركة والديمومة، وانعدامها يؤدي الى السكون والموت.

(٧٩) عرق وبدايات من حرف الياء: ١٩٦، وينظر الغراف الاخرى –جبراً إبراهيم جبراً- العراق- ط٢-

١٩٨٧: ١١٦.

(٨٠) ينظر: الفن والحلم والفعل: ٩٨-٩٩.

(٨١) ن: ٩٩.

الفصل الأول

مدخل

كان اهتمام جبرا في كتاباته المتنوعة، ينصب على الإنسان بوصفه وجوداً مستقلاً، تبدأ منه الأمور وتعود إليه مجدداً في حركة دائبة مستمرة هي صلب حركة الحياة. ويؤكد أن انطلاق مسار هذه ((الحركة من الداخل إلى الخارج، أي انها انطلاق وتنقل وتقلب بين الحوادث. ولا تتأتى العزيمة الا عن هذه الحركة التي هي أشبه شيء بالتيار والكهربائي))^(٨٢). والحركة هي التي تجعل الإنسان يفتح على إمكانات الخارج الطبيعية والبشرية^(٨٣)، التي قد تكون خلاصة تجارب مباشرة يحياها، أو يتوافر عليها بكونها قيماً حضارية وثقافية أودعها أناس آخرون كتباً، صارت ملكاً للإنسانية جمعاء^(٨٤).

وهكذا تصبح النفس الإنسانية ((ملتقى قوى هائلة دقيقة تفعل في وعينا... وبذلك نصل في النهاية إلى القول بأن ما نبغيه من الحياة، هو الاستزادة من الوعي بها عن طريق القوى الهائلة الدقيقة فينا- من حسية وعاطفية وفكرية- والإغراق في الحركة في أجواء الحياة الفسيحة، نتعرض فيها لتقلبات الشمس والرياح إلى أن نموت))^(٨٥).

والأديب- عند جبرا- أكثر عمقاً في تفاعله مع هذه القوى وأصدق في التعبير عنها؛ لأنه امتلك موهبة وقدرة خاصة، تساعد على أن يحول هذه التجربة إلى تجربة رؤيا أشبه بتجارب الأنبياء والقديسين^(٨٦)، عبر تغلغله في ((أعماق وعيه وأفاصي تجربته، ويستخلص منها صور الحياة، ويركبها على النحو الذي يستسيغه علمه وتطلعه، مستهدفاً القوة أو الجمال أو العمق، حتى ولو كان في ذلك خروج على ما يتوقعه المجتمع))^(٨٧) كما أنه الأقدر على نقلها إلى الآخرين بوسائله المعروفة لديه. فيتيح لهم أن يكتشفوا الحياة بشكل جديد وعميق.

يمكننا أن نلخص التجربة الأدبية كما يراها جبرا إبراهيم جبرا، بأنها خلاصة العلاقة بين الداخل والخارج: الداخل يمثل الذات الإنسانية، بكل حاجاتها الذهنية والحسية، الروحية والجسدية. أما الخارج فهو قوى مختلفة تتفاعل معها الذات قد تكون غيبية لا مرئية تفرض سلطتها عليها بشكل قدرى، أو قد تكون سلطات المجتمع، أو ذوات مفردة هي جزء من الواقع الذي تحيا فيه الذات. فيرى أن العلاقة الناشئة بين الداخل والخارج هي ((مبرر الحياة الأول والأكبر)) و ((الكتابة هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوماً بتحريك الذات وتحريك العالم معاً)) لأنها ((طريقة لاعادة النظر في التجربة الإنسانية كلها، بدءاً من الذات وتعقيداتها وانتهاء بالعالم وتعقيداته))^(٨٨).

ويؤكد جبرا أن الصفة المميزة لهذه العلاقة التي تربط الأديب بالخارج، هي التقاطع- فهو في صراع مستمر مع الخارج الذي يعمل بكونه قوى ضغط تحاول اسكاته ، و((أكثر المجتمعات تضيق ذراعاً بالمبدع، فالإبداع والبدعة متقاربان، لأنه لايقنع بما

^(٨٢) الحرية والطوفان: ١٤٢.

^(٨٣) ينظر: ن.م.

^(٨٤) ينظر: ينابيع الرؤيا: ١٧١.

^(٨٥) الحرية والطوفان: ١٢٩.

^(٨٦) ينظر: ينابيع الرؤيا: ١٧١.

^(٨٧) الحرية والطوفان: ١٣٧.

^(٨٨) الفن والحلم والفعل: ١١٧.

يقدم له المجتمع ولا يرضخ لحاجته. ولذلك كثيراً مايقرن المبدع بالثائر أو المارق أو المجنون، وينشأ بينه وبين المجموع توتر وحرَج^(٨٩). قد يصل إلى درجة رفض كل منهما للآخر، لذا فإن الشعور بالاغتراب الذي هو أبرز دلالات هذا التقاطع بين الداخل والخارج^(٩٠)، يكاد يطغى على مشاعر الأدباء الذين تناول جبراً أدبهم بالنقد، وهو شعور معظم أبطال قصصه ورواياته، كما أنه شعور توحى به عددٌ من قصائده في مجموعاته، الشعرية الثلاثة.

الا أن هذا التوتر الناشئ بين الخارج والداخل، والمفضي إلى الصراع، هو الذي يشدّ قريحة المبدع، ويقوي عزمته، ويقدح شرارة الإبداع التي لا تنطفئ ألا بانطفائه^(٩١)، لذلك يصفه جبراً بأنه صلب معاناة المبدع ونشوته في آن معاً^(٩٢).

طريقة تعامل الأديب مع هذا الخارج، هي التي توجه الإبداع إلى وجهة معينة، تمنح المبدع فرادته، وأصالته، فتختلف مواقف المبدعين في التعامل مع الخارج، ووسائل مواجهتهم التي كلما اشتدت زادت في حدة الإبداع. فالداخل أشبه شيء بالجوهر الذي كلما ازدادت عليه ضغوط النار، زاد ذلك في صلابته وفي صقله، كما يوحي بذلك عنوان كتابه النقدي الثاني (النار والجوهر).

يمكننا أن نتابع اتجاه الحركة بين الداخل والخارج في كتابات جبراً إبراهيم جبراً، ضمن ثلاث ثنائيات، هي الأكثر وروداً في إبداعه الخاص، وفي متابعاته المستمرة لإبداع الأدباء، وهي الذات والموضوع، والحلم والواقع، والحرية والالتزام.

١- الذات والموضوع

يذهب جبراً إبراهيم جبراً، في إدراكه لعلاقة الداخل بالخارج إلى تصور ذاتي، يرى أن الذات الإنسانية هي المنطلق إلى إدراك الأشياء ومعرفتها، فالحقيقي هو ماتعيه وتدركه وتحفظ به في ذاكرتها المعرفية. يقول على لسان (وديع عساف) بطل روايته (السفينة) ((هذا البحر الرائق المقمر غير حقيقي، وغير حقيقية هذه الزرقة، وهذا الانسياب وهذا الليل الحاني على الدنيا كالعاشق السهران، إنما الشيء الحقيقي هو ذكراي له))^(٩٣).

فيقارب بذلك أصحاب التصور المثالي الذين يرون أننا ندرك حقائق الأشياء بواسطة أفكارنا التي نكونها عنها^(٩٤). لذا فإن ما يهيم عند وديع ((إحساسي وحديسي)) لا ما يقوله الآخرون^(٩٥).

ويعارض جبراً مذهب (كينتس) القائل بأن ((الشاعر يصب نفسه دوماً في غيره، لذلك فهو لا شخصية معينة له)) ويرى أن العكس هو الصحيح، إذ أن الخارج كله يصب

^(٨٩) الحرية والطوفان: ١٣٨.

^(٩٠) ينظر: جماليات المكان- جاستون باشلار- تر/ غالب هلسا- بغداد- ١٩٨٠: ٢٣٦.

^(٩١) ينظر: الحرية والطوفان: ١٣٨.

^(٩٢) ينظر: الرحلة الثامنة: ٩٨.

^(٩٣) الرواية: ٢٠.

^(٩٤) ينظر: تاريخ الفلسفة الحديثة: ١٥٣.

^(٩٥) ينظر: السفينة: ١٧.

في الذات^(٩٦)، التي تتحول إلى مستودع كبير يحوي تجارب العالم الخارجي، ويهضمها ليعيد تجسيدها في تجربة ذاتية جديدة، تعرض على الخارج مرة أخرى.

يعلى هذا الطرح من شأن الذات، ويجعلها مركزاً تدور في فلكه الأشياء الأخرى، مع الاحتفاظ بمسافة محددة، يقول: ((إنني في الكتابة أو الرسم، أناني شديد الاثرة، أشعر بأنني مركز الحياة، وأن كل ما حولي ليس ألا ظلالاً، وليست له ألا حقيقة الظلال، فعندما

اكتب، إنما استحضر هذه الظلال لتلاعب، وتتمازج ثم تتلاشى، كأنها لم تكن))^(٩٧).

- و ((أنا أفكر لنفسي وأقدم ما أفكر للآخرين))^(٩٨).

- و ((أنا اكتب لأمتع نفسي، فأنا لو لم أكن أمتع بما اكتب لما كتبت))^(٩٩).

وهذه المركزية يكاد يتلمسها الدارس، في جميع روايات وقصص جبرا، عن طريق خلق شخصية مركزية، وهي غالباً - إذا لم يكن دائماً- فلسطينية، مثقفة ثقافة عالية، وتمارس الكتابة أو عملاً فنياً. يجعلها المؤلف محور الرواية أو القصة، وعبر علاقاتها المتشابكة بالآخرين تبني القصة. ويعمد جبرا لانجاح هذه المحورية إلى حشد كل الإمكانيات التي تجعل من هذه الشخصية العصب المؤثر في حياة باقي شخوص الرواية أو القصة. حتى وإن أخل هذا التعمد بشروط خلق عالم الرواية الخيالي، وبأن قصوراً في فهم حقيقة الواقع وموجهات حركته.

لاشك في أن التجربة الفنية في ذاتها، عبارة عن تفاعل الذات وجدانياً مع العالم الخارجي^(١٠٠)، حتى في الرواية التي هي أقرب من الشعر إلى التعامل الموضوعي مع الواقع، فإنها ((أساساً محاولة لخلق الذات، وما (وصف الواقع) أو (قول الحقيقة) ألا أهدافاً ثانوية وأوراق اعتماد الروائي، وسلطته في الطلب من القارئ أن يعيره اهتمامه. أما هدفه الحقيقي فهو أن يفهم نفسه ويدرك غرضه))^(١٠١).

وقد تعامل جبرا مع ذات المبدع في علاقتها مع الموضوع، انطلاقاً من هذا الفهم الذي هو أقرب إلى روح التعبيرية، التي ترى أن الذات ((تعالج العالم الظاهر لا مباشرة، بل عن طريق حالة الانفعال التي يثيرها ذلك العالم في وعي الفنان))^(١٠٢)، والذات هنا هي التي تأخذ ((المبادرة في الفعل، وتكون مركزاً للشعور والوجدان))^(١٠٣)، ولن تبقى منفصلة تماماً عن الموضوع، وإنما تتفاعل معه باستمرار معلنة عن وجودها من خلال هذا التفاعل. يقول جبرا: ((إنني أضع نفسي في إطار من هذا العالم الكبير... أقذف بزورقي في بحره، وأرى الصلة بين الاثنين.. والا لما كان لهذه المتهافت أي معنى... أن

^(٩٦) ينظر: الحرية والطوفان: ١٢٦.

^(٩٧) ن.م.

^(٩٨) ينابيع الرؤيا: ١٨.

^(٩٩) م: ١٣٦.

^(١٠٠) ينظر: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي-محمد النويهي-معهد البحوث

والدراسات العربية-١٩٦٧: ١٦.

^(١٠١) فن الرواية- كولن ولسن-تر/محمد درويش- بغداد-١٩٨٦: ٢٥٩.

^(١٠٢) الأديب وصناعته (دراسات في الأدب والنقد)- تر/جبرا إبراهيم جبرا- بيروت-ط٢-١٩٨٣.

^(١٠٣) الوجودية- جون ماكوري- تر/امام عبدالفتاح امام- الكويت-١٩٨٢: ١٢.

أكون في المتاهة مهم جداً لكي أستطيع أن أرى المدينة المحتشدة، المتناقضة، الجياشة. الذي يجب أن أؤكد عليه، وهو ما أفعله، هو الصلة المعقدة التي يصعب تحديدها إلا بملايين الكلمات بين هذه الذات والمواضيع التي تحيط بها))^(١٠٤).

فالدخل هنا لا ينفصل عن محيطه، وإنما يتكامل بالمشاركة، وممارسة عمله ضمن المجموع، فذات الأديب فاعلة حياتياً^(١٠٥)، على أن لا يفقدها ذلك استقلاليتها، فتتحقق بذلك التوازن المطلوب بين الاستقلال أو الانعزال، وبين الاندماج أو المشاركة مع الغير، واداء رسالتها الإنسانية يقول: ((إنني لا اهتم كثيراً، فيما يعتقد الآخرون انه الصحيح إذا لم اقتنع به)) إلا إنني في ما كتبت ((كنت دائماً ومازلت أريد أن أكون جزءاً من أمة تبني حضارة تساهم في بناء خير الإنسان))^(١٠٦).

- ويقول أيضاً: ((أريد أن أكتب عن تجربتي الشخصية كما أريد أن يكون لما كتبت قيمة إنسانية))^(١٠٧).

يرى جبرا أن الكتابة هي ((تأمل الذات في الكون))^(١٠٨)، أي أنها ليست نقلاً لما في هذا الكون، وإنما هي فعل تمارسه الذات لفهم الوجود، يقول: ((إنني أنما أكتب لا ستوضح لنفسي قبل الآخرين إحساسي بالوجود الإنساني في شتى أشكاله))^(١٠٩). ولذا فهي وسيلة لاثبات وجود المرء، وقدرته على المشاركة يقول: ((إنني لو لم أكن كاتباً في هذا العصر لكان أجدر بي أن لا انتمي إليه، ولكنك حينئذ كمية مهملة أخرى سلبت العقل والإرادة))^(١١٠).

الكتابة هنا وسيلة لا غاية، معلول لعلة سابقة هي علاقة الذات بالموضوع، التي تولد شحنة انفعالية نفسية يفرغها المبدع في النص. ولذلك كانت الكتابة-عند جبرا - بكل أشكالها ((وسيلة لتجنب الاختناق))^(١١١).

- و ((بها أعيش، بها أتنفس، وبها أشعر أنني جزء من عصري وزماني))^(١١٢).

- و ((منفذاً لا بد منه لعواطفى.... لما كان يتراكم في نفسي من مشاعر وغضب وحب والم... أي إنني وجدت في الفن شفاءً لنفسي))^(١١٣).

- والفن وسيلة للتحرر من الآلام^(١١٤).

- وعن روايته الأولى يقول: ((كنت على وشك الانهيار العصبي عندما كتبت ((صراخ في ليل طويل)) وكانت الكتابة منقذاً لي))^(١١٥).

وكنوع من الإسقاط الذاتي، على شخصياته الروائية، كانت الكتابة وسيلة العديد من أبطاله، في تفرغ الشحنات النفسية الناجمة، عن الدفع والجذب في علاقاتهم المتوترة مع واقعهم، ومع مواضيع وجودهم. فأمين سماع بطل (صراخ في ليل طويل) كاتب،

^(١٠٤) ينابيع الرؤيا: ٨٢-٨٣.

^(١٠٥) ينظر: الفن والحلم والفعل: ٣٦٠.

^(١٠٦) ينابيع الرؤيا: ١١٨.

^(١٠٧) ن: ١٣٦.

^(١٠٨) الفن والحلم والفعل: ١٠٤.

^(١٠٩) ن: ١١٢.

^(١١٠) ن: ١٠٤.

^(١١١) ن: ١٠٣.

^(١١٢) ينابيع الرؤيا: ٩٣.

^(١١٣) الحرية والطوفان: ١٢٧.

^(١١٤) ينظر: الغرف الأخرى- جبرا ابراهيم جبرا- العراق- ط٢- ١٩٨٧: ١٨.

^(١١٥) ينابيع الرؤيا: ١٤٠.

وجد في الكتابة الروائية منفذاً لمعاناته، وهو يصارحنا بهذه الحقيقة قائلاً ((أما الرواية فكنت أبغي منها ما أروح به عن ضيق صدري، كما أنني جعلت منها ذريعة للتعبير عما أريد قوله))^(١١٦).

وتجد سراب عفان الشخصية الرئيسية في رواية ((يوميات سراب عفان)) في الكتابة إمكانات للهروب المستمر من واقعها، إذ أنها ((وسيلة أخرى للنسيان، أو المراوغة، فهي تجلس إلى الآلة الكاتبة. وتخطب المفاتيح، بدون تهيو مسبق فيما عدا حالتها النفسية. ففي لحظات من انعدام العمل، وتراكم الفوضى الجائرة في دماغها، تخطب عشوائياً، ولتأت الكلمات كيفما شاءت))^(١١٧).

وإذا كان لوديع عساف أن يستبدل بالكلمة مادة أخرى أداة لفنه، وهي اللون، فإن لوحاته كانت هي الأخرى وسيلة للتعبير عن كوابيسه، وعن عالمه المحبط لأحلامه^(١١٨).

وكان جبرا يلتمس هذه الناحية في إبداع الآخرين أيضاً:

- فتوفيق صايغ ينشد ((عن طريق الكلمة)) إتمام ((عملية الشفاء، أو التكامل النفسي))^(١١٩)، فشعره ((منفذ إلى بعض من ضياء في نهاية النفق المظلم الطويل))^(١٢٠).
- وقصائد السياب ((سجل مستمر)) لصراع الحياة والموت على مستوى عام، وخاص^(١٢١).
- وكانت الكلمة وسيلة لتحقيق التوازن النفسي لغسان كنفائي كفلسطيني، وكأديب معاصر، وسياسي فاعل^(١٢٢).

عندما يصبح النص الأدبي معلولاً لعلّة سابقة، هي تعبير أو تصوير، أو انعكاس لتجربة تفاعل الذات مع الموضوع، فإن الجهد سينصب حينئذ عليه، بالدرجة الأولى، بوصفه أداة توصيلية لا قيمة لغوية بحد ذاتها، كما يذهب إلى ذلك أصحاب النزعة الشكلية، إذ يمثل الأدب، ((نظاماً متميزاً للغة له قوانينه المحددة وتراكيبه وادواته التي يجب أن تدرس بحد ذاتها))^(١٢٣). إذ إن اهتمام جبرا كان ينصب على الطاقة التوصيلية للنص، فقضية الإيصال هي الأولى الأخيرة، كما يقول في أحد حواراته^(١٢٤). وقيمة التوصيل تكمن في قدرة المبدع على تحريك الأعماق الساكنة في المتلقي، وأن تعصف قوة العمل الأدبي برتابة الوعي ليعيد ترتيب الأشياء، لأن الحياة في تغير مستمر، والأدب قادر وبقوة على متابعة هذا التغير.

إذن النص الأدبي، أدلة توصيلية، غايتها نقل الانفعال الضاغط على الذات وأخراجه نتيجة تماسها المباشر مع موضوعات الوجود، وإيجاد قارئ آخر يتلقى ذلك الانفعال، فالمبدع ((هو قارئ نفسه ولكنه قارئ غير كافٍ، يتألم من عدم كفايته، ويرغب

^(١١٦) صراخ في ليل طويل: ١٠.

^(١١٧) يوميات سراب عفان- جبرا إبراهيم جبرا- بيروت- ط١- ١٩٩٢.

^(١١٨) ينظر: السفينة، ٧٣.

^(١١٩) النار والجوهر: ١١٢.

^(١٢٠) ن: ١٠٣.

^(١٢١) ينظر: الرحلة الثامنة: ١٧.

^(١٢٢) ينظر: ينباع الرؤيا: ١٩.

^(١٢٣) مقدمة في النظرية الأدبية- تيري إيغلتن- تر/ إبراهيم جاسم العلي- بغداد- ١٩٩٢: ٨، وينظر نقد

النقد- ترفيزيان تودروف- تر/ سامي سويدان: ١٨.

^(١٢٤) ينظر: رؤيا العصر الغاضب- ماجد السامرائي- بيروت- ط١- ١٩٨٢: ١٤٩.

كثيراً في العثور على قارئ آخر يكمله، ولو كان قارئاً مجهولاً^(١٢٥). وهكذا سيكون النص واسطة اتصال بين ذاتين هما المبدع والمتلقي، وموضوعهما في الآن نفسه.

الكائن البشري العاقل قادر ((على الفكر المجرد، على فصل نفسه عن الطبيعة المحيطة به))^(١٢٦). فيستطيع أن يتأملها بشكل مستقل، وطبيعة هذا التأمل ستحدد كون نظريته علمية أو أدبية. ويعيننا الموقف الفني الأدبي الذي هو موقف انفعالي منتج لعواطف شتى يحاول الأديب أن يعبر عنها بواسطة الفن^(١٢٧).

ولاشك في أن ((التعاطف الوجداني مع الأشياء موجود عند جميع الناس. لكنه أكثر خصوصية وأشد تكثيفاً وتهذيباً عند الشاعر في تعامله مع الأشياء))^(١٢٨). وأن الشاعر أو الفنان عندما ((يتوجه نحو (أشياء) العالم لا لكي يكون أفكاراً عنها، بل ليكتشفها، وبذا يكتشف نفسه وهو ينظر إليها))^(١٢٩). فتبدو العلاقة تبادلية تُفضي إحداها إلى الأخرى في جدل مستمر.

بما أن النص، هو نتاج الشحنة الانفعالية، لذا فالفن تعبير عن انفعال الذات مع الموضوع، وإذا كان هناك نظريتان- كما يقول جبرا- الأولى ترى أن مهمة الفن أن ((يعبر عن حاجات المجتمع وغاياته، وينصاع لرغباته، ويسعى في تصويرها بعيداً عن نزوات نفسه... والنظرية الثانية هي أن الفن تعبير عن شخصية الفرد بل عن شخصية الفنان نفسه))^(١٣٠). فإنه يفضل النظرية الثانية، على أساس أن الفنان ((نموذج للإنسان الذي من أجله وجد التنظيم الجماعي مهما كان نوعه، ولذلك فإن مهمته هي أن يتغلغل إلى أعماق وعيه، وأفاصي تجربته، ويستخلص منها صور الحياة. ويركبها على النحو الذي يستسيغه علمه وذوقه وتطلعه، مستهدفاً القوة أو الجمال، أو العمق. حتى ولو كان في ذلك خروج على مايتوقعه المجتمع))^(١٣١).

أي أن الفنان يصبح ممثلاً للآخرين بواسطة ما يقنصه في فنه من علائق تبرز علاقة الذات، بالوجود. لذلك فهو ليس صدى للآخرين، إنما هو صوت الخلاص للفرد والمجموع معاً^(١٣٢) فالفن عند جبرا ممارسة فردية تعبر عن تفاعل الفرد المستمر مع وجوده، واقعاً أو حلماء، إلا أنه في الوقت نفسه يستطيع أن يحتوي الآخر، وأن يتفاعل معه متلقياً يدرك أهمية الفن في الحياة. كما أن الفن وإن كان تحديداً لهويات فردية، إلا أن هذه الهويات ((ضرب من إشاعات مصدرها الشعب الذي ينتمي إليه هؤلاء الأفراد))^(١٣٣).

ومن هنا فإن ثنائية المفرد والمجموع، أو الخاص والعام، كانت من النقاط المهمة التي يتطلبها جبرا، شرطاً لنجاح النص الأدبي، وكما استطاع الأديب أن يجيد التعبير عنها، كان في ذلك انضاجاً لعمله الإبداعي. وهكذا رأى في شعر الجواهري صورة

(١٢٥) بحوث في الرواية الجديدة-ميشال بوتور- تر/فريد انطونيوس-بيروت: ١٣.

(١٢٦) الأدب وقضايا العصر- تر/عادل العاملي-العراق-١٩٨١: ٦١.

(١٢٧) ينظر: وظيفة الأدب: ١٥.

(١٢٨) تطور الشعر العربي الحديث في العراق-علي عباس علوان-بغداد: ٣٨.

(١٢٩) الشر والتجربة- ارشيبالد مكليش- تر/سلمى الخضراء الجيوسي-بيروت-١٩٦٣: ٣٠.

(١٣٠) الحرية والطوفان: ١٣٧.

(١٣١) ن.م.

(١٣٢) ينظر: الفن والحلم والفعل: ٢٨.

(١٣٣) ينباع الرؤيا: ٩٠.

((البطل المأساوي الذي تتشخصن فيه العواطف الجماعية))^(١٣٤)، خلاصة لتداخل الخاص والعام.

- ويتحول ديوان يوسف الخال ((البئر المهجورة)) بقصائده كلها إلى ((عملية اكتشاف الجذب في النفس الفردية والجماعية، واستصراخ البعث))^(١٣٥)، في شعر رؤيوي يجسد ((الألم بقدر ما يجسد اللذة ويجعل من كليهما مشكلة دينية بالمعنى الفلسفي الأعمق، نجد فيها رمزاً لمعاناة هذا الجيل، ونكتبه المريعة، وأمله الكبير))^(١٣٦).

- وكانت رؤى السياب هي الأخرى، رؤى بعث وفداء، فاستطاعت عبر التجربة الذاتية أن ((تنفذ من خلال الحدث السياسي، بل تنقلت منه إلى التجربة الإنسانية الشاملة- تجربة المسيح في صلبه- وبعد الصلب))^(١٣٧). فيكون الشاعر ممثلاً للذات والآخرين معاً^(١٣٨).

- وتتضخم الذات في ديوان أدونيس (المسرح والمرآيا) لتضم للكون كله^(١٣٩).

- وكذلك استطاعت قصائد (ولت وتيمان) أن ((تعبّر عن ذات فسيحة الارجاء، اتسعت حتى احتوت الكون برمته))^(١٤٠)، فجمعت بين الفردية والتغلغل الصوفي في الطبيعة، مع وعي جديد بالجماهير الزاخرة التي تملأ الشوارع^(١٤١).

وهكذا ظل جبرا يتابع الصلة بين العام والخاص في نصوص الادباء، فوجدها متحققة في مسرحيات غسان كنفاني^(١٤٢)، وقصص حلیم بركات في مجموعته ((الصمت والمطر))^(١٤٣)، وشعر عبدالرحيم محمود^(١٤٤).

وقد حاول أن يوجد هذا التوازن بين العام والخاص، في شعره أيضاً، فعلى الرغم من أن شعره كان خلاصة تعبيرية ((لأزمة الفرد الروحية بما يعانيه من هموم فكرية، وانفعالات نفسية، ضمن أسس تكاد تكون وجودية))^(١٤٥)، كما يذهب إلى ذلك خالد علي

^(١٣٤) النار والجوهر: ١١.

^(١٣٥) ن: ٣٨.

^(١٣٦) ن: ٤٧.

^(١٣٧) ن: ٤، ٣٥، ٥٥، وينظر ن: ١٦٣.

^(١٣٩) ينظر: ن: ٨٥.

^(١٤٠) الحرية والطوفان: ١٧٣، ١٧٤.

^(١٤٢) ينظر: بنابيع الرؤيا: ٢٠.

^(١٤٣) ينظر: الحرية والطوفان: ٢٤-٢٥.

^(١٤٤) ينظر: الرحلة الثامنة: ٨٠.

^(١٤٥) الشعر الفلسطيني الحديث (١٩٤٨-١٩٧٠) - خالد علي مصطفى - رسالة ماجستير - بغداد.

١٩٧٥: ١٢٣.

مصطفى. الا أن شعره حاول ايضاً أن يكون صورة للخلاص الجماعي الذي تتضمنه

أساطير الفداء والتضحية، التي اجاد الشعراء التمزويون استعمالها^(١٤٦).
اما في الجانب الروائي فهو يقول: ((لئن يكن معظم ما كتبت من رواية أو قصة في قراراته تجربة ذاتية. فإنما المهم هو ربط هذه التجربة بالتجربة العامة الشاملة للفترة التي نمر بها... فالتجربة الذاتية هي جزء من التجربة التاريخية الكبيرة، التي يصبح فيها كل إنسان رمزاً كبيراً أو صغيراً بالنسبة إلى الدور الذي يلعبه ضمن هذه التجربة لأوجه الحياة الكثيرة، المتناقضة أحياناً والمتصارعة غالباً، والتي تجعل كل يوم من أيام حياتنا الراهنة درامه... فالأديب الذي لم يمر بمعاناة هذا الدور مروراً عنيفاً لا يستحق التسمية. فالأدب كان، ولا يزال، وسبقه التعبير عن انخراط الأديب وتورطه في قضايا عصره. ولن يبقى له اثر يذكر إذا لم يكن أدبه نتيجة هذا التورط الخلاق الذي يصور فيه، لا ضميره فحسب، بل ضمير الأمة كلها))^(١٤٧).

وهذا ما حاوله في رسمه لشخصيات رواياته، ولا سيما ما يتعلق منها بالهوية الفلسطينية، التي كان يحاول أن يجعلها وعاءاً لتدخل العام (الفلسطيني/ العربي) مع المنطوى الذاتي الذي هو عبارة عن تجربة جبرا الخاصة. وهذا أمر طبيعي لكونه فلسطينياً، وكاتباً وما يسبغه ذلك عليه من مسؤولية تجاه ما حدث وما يحدث^(١٤٨).

على أن هذا المطلب المتمثل في قدرة الذات على أن تستوعب العام ضمن همومها الخاصة، لا يعني تجريدها من صفة الفردية والذاتية، في التعامل مع الواقع؛ لان ذلك يعني سلبها أولى مميزاتها، بوصفها ذاتاً مبدعة ((فالن لا يعني ترك الأمور تجري على عواهنها، لا بل هو بحث عما هو ملائم))^(١٤٩). إنه فعالية معينة، ومشاطرة ذاتية، كما يصفه جبرا وتتجلى هذه الذاتية عند جبرا على وجوه متعددة منها:

- ١- حق المبدع في الريادة، وما يستدعي ذلك من كشف الغموض على مستوى الوجود، أو المجتمع أو النفس الإنسانية، أي الخارج والداخل معاً^(١٥٠).
- ٢- حق الانتقاء في التعبير عن الجوانب التي يرتضيها المبدع، التي تقرر أصالته ضرورة تحشدها ضمن النص الإبداعي^(١٥١).
- ٣- حق الأديب في التجرد على الاستعمال اللغوي، بحسب ما تقتضيه موهبته أو طاقته التعبيرية؛ لان رؤى المبدع قد تكون جديدة يصعب على المؤلف من اللغة أن يحيوها، فتتطلب المغامرة في الاستعمال^(١٥٢).

في النظرية التعبيرية، عندما يكون الفن، عبارة عن انفعالات وجدانية ذاتية، تؤرق الأديب، ويحاول تجسيدها في النص. وعندما يعطي اليد الطولى في استعمال ذلك النص كيفما يشاء وترتضيه طاقته على التعبير. فإن ذلك لا يعني أن المتلقي مغيب عن الصورة، لأن أركان العملية الفنية لا تكتمل الا بوجود متلق، فالكتاب ما أن يطرح للقراءة حتى

^(١٤٦) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا- دراسة في فنه القصصي- علي الفزاع- عمان- ط١- ١٩٨٥: ٢٦.

^(١٤٧) ينابيع الرويا: ٨٣-٨٤.

^(١٤٨) ينظر: الرواية في الأدب الفلسطيني- احمد عطيه ابو مطر- العراق- ١٩٨٠: ٢٢٨.

^(١٤٩) الرواية الحديثة- بول ريبست- تر/عبدالواحد محمد- العراق- ١٩٨١: ١٣.

^(١٥٠) ينظر: الرحلة الثامنة: ٧١.

^(١٥١) ينظر: ن: ٦٤.

^(١٥٢) ينظر: الفن والحلم والفعل: ٢٦٢.

نرى ((حركة الحياة امامنا بمعزل عن ذهن المؤلف الذي يسجل الأشياء ويدونها))^(١٥٣). وهكذا سيكون النص نقطة التقاء ذاتين هما المبدع، والمتلقي، ويؤكد جبرا على أن الكاتب ((يحاول استيعاب القارئ في مايشغله، ويثيره، فيدخله في مداره الذهني، أو الرؤيوي، ولو بعض الوقت))^(١٥٤).

على أن اهتمام المبدع بالمتلقي يجب أن لايعيقه عن حرية التحرك، يقول ((علي أنا ككاتب أن ألاحق رؤياي، فهي أعزُّ وأثمن ما امتلك))^(١٥٥)، وعلي المتلقي أن يتجرد ((عن الهوى المسبق))، ويخضع لتأثير المبدع إلى أن ينتهي النص، وله بعد ذلك أن يعود ((إلى هواه كيفما شاء))، وإن كان من المؤكد عند ذلك سيجده ((على غير ما كان يراه قبل القراءة))^(١٥٦).

ومايدفع جبرا هذا إلى التصور هو إصراره على حق المبدع ((في الريادة الذهنية والنفسية))^(١٥٧)، فرضوخ المبدع لميول الجمهور الذي هو غالباً ((ميال إلى الملل السريع، وإلى البحث عن إثارة متجددة))^(١٥٨). يجعله عرضة إلى أن يتجاوز ذلك الجمهور بسهولة.

الذات المبدعة في تفاعلها المباشر مع الموضوع، الذي تحاول أن تجسمه فنياً بواسطة الكلمة، تسعى بعملها هذا إلى تحديد علاقتها الصميمية بالواقع الذي تحياه على مستوى الحقيقة أو الخيال وهي بذلك تُخضع الواقع العياني لارادتها الخاصة. إنها تكيفه ليتساوق مع أحلامها.

٢- الواقع والحلم

يذهب جبرا إلى أن الكاتب، ((يعيش في عالمين، عالمه الفيزياوي اليومي، وعالمه الفكري المضطرب في خياله))^(١٥٩)، أي أن هناك مستوى للحياة اليومية العملية، مرتبط بعالم الحقائق الواقعية، كما يحياه الآخرون. وهناك مستوى آخر لحياة المبدع يغذيه الخيال والأحلام. وعندما يفلح المبدع في تحقيق الربط الحيوي بينهما، يكون قد وصل حالة من التوازن التي يحتاجها، لاستمرار علاقته بالخارج. وقد وجد جبرا أن الفن أحد أبرز الروابط التي تضمن تحقيق هذا التوازن.

كانت فكرة توزّع حياة المبدع بين عالمين، يختلفان من حيث الطبيعة والعمل، مدار مقالة حملت عنواناً، هو عنوان الكتاب الذي ضمّها أيضاً. وهي مقالة (الفن والحلم والفعل).

ويبدو أن جبرا قد قصد بـ(الفعل) حركة الذات عبر الواقع، وبـ(الحلم): حركة الذات عبر المتخيل. اما (الفن) فهو خلاصة إلتقاء الواقع بالمتخيل، عبر حركية الإبداع.

وبما أن أوهام، الادباء أو احلامهم أو تخيلاتهم، لاتهمنا الا إذ تجسدت فنياً؛ فإننا هنا عندما نلاحق علاقة الحلم بالواقع، نحدد علاقة الفن بالواقع.

^(١٥٣) صنعة الراوية- بيرسي لويوك- تر/عبدالستار جواد- بغداد- ١٩٨١: ١٠٨.

^(١٥٤) ينابيع الرؤيا: ٦٧.

^(١٥٥) ن: ٦٨.

^(١٥٦) ن: ٦٧-٦٨.

^(١٥٧) الرحلة الثامنة: ٩٧.

^(١٥٨) ن.م.

^(١٥٩) ينابيع الرؤيا: ٧٦.

في الحقيقة، ليس جديداً عدُّ الفن، شكلاً آخر من أشكال الحياة يتداخل وواقع المبدع ((الفن شكل لازدواجية الفرد))^(١٦٠).

حتى المتلقي يكاد يكون من أولويات تعلقه بالأدب، هو أنه قادر على أن يضعه في عالم كامل يعيشه، ويفصل عنه في آن معاً. يقول (موباسان) بهذا الخصوص: ((كل منا يصنع لنفسه ببساطة وهماً عن العالم، وهماً شاعرياً أو عاطفياً، جذلاً أو حزيناً، فذراً أو مكتئباً، وذلك حسب طبيعته. وليست مهمة الكاتب سوى إعادة تكوين هذا الوهم بأمانة، وبجميع الطرق الفنية التي تعلمها، والتي بحوزته))^(١٦١).

ويرى جبرا أن هذه الازدواجية نعمه، يغبط الأديب عليها، على الرغم من ثمنها الباهض، الذي يدفعه، بالتنازل عن حقه في العيش كالآخرين^(١٦٢). فقدرة إذا أراد أن ينعم بطاقة الخلق- بطاقة ((تفسير الحياة والتعبير عنها بشكل مصطنع))^(١٦٣)، أن يضحي بجزء من حقه في

الحياة، لأن ((الفنان لا يستطيع بسهولة أن يحشر لذات الإبداع، ولذات الحياة الفيزيائية المكتشفة في جعبة واحدة يسيرة التناول))^(١٦٤). ولما كانت (ميكانيكية) إعادة خلق التجربة اليومية فناً تستوجب أن يقع المبدع تحت تأثير الذاكرة، فإنه ولاشك سيتخلّى عن اللحظة الراهنة لحساب الماضي^(١٦٥). ولهذا يقول جبرا ((أفزع أحيانا عندما أفكر في الكتابة عن الماضي، بإسهاب وإفاضة، يبدو أنني أريد الكثير جداً من اللحظة الراهنة بحيث أجد التضحية بأي قدر منها من أجل هذا الماضي (الجميل) شيئاً شديداً الخطر))^(١٦٦).

الواقع والحلم، كلاهما ضروري لإنجاح التجربة الإبداعية، و((التخلي عن أحدهما طلباً للآخر يضح حمداً لمعظم محاولات الإبداع))^(١٦٧). فالخيال، المتخلق فناً، كتجربة بديلة عن التجربة الواقعية، وأحيانا مفضلة عليها^(١٦٨) لا يمكنه أن يستمر في عطائه من غير معطيات أولية يمدّه الواقع بها^(١٦٩). ولذا فإن العلاقة بين الواقع والحلم والفن، علاقة تكاملية. يشبهها جبرا، بتجربة ((السندباد))، الذي كان إذا سئم من حياته الواقعية، بنى عالماً كاملاً في مغامراته الحلمية. التي يغذيها الخيال، بكل ماتتوق إليه النفس من ضرب في غمار المجهول، وتحدي المخاوف، ومواجهة الفواجع. وليعود بعد ذلك محملاً بالقصص الخيالية، التي يرويها لمستمعيه. التي يحقق عن طريقها

^(١٦٠) الأدب وقضايا العصر: ٢٠.

^(١٦١) عالم الرواية- رولان بورنوف وريال اوئيليه- تر/ نهاد التكرلي- بغداد- ١٩٩١: ١٠٩.

^(١٦٢) ينظر الفن والحلم والفعل: ١١.

^(١٦٣) الأدب وقضايا العصر: ٢٠.

^(١٦٤) الفن والحلم والفعل: ١٢.

^(١٦٥) ينظر: ن: ١١-١٢.

^(١٦٦) ن: ١٢.

^(١٦٧) ن: ١٤.

^(١٦٨) ينظر فن الرواية: ٧٧.

^(١٦٩) ينظر الفن والحلم والفعل: ٣٤٦.

الدمج بين الواقع والحلم^(١٧٠). ((لكني يستطيع البقاء حيثما هو، لقد أصبحت حياته محصلة القوتين معاً، وقصصه هي الدليل على ذلك))^(١٧١).

فالمبدع -ولا سيما الروائي عند جبرا- يكاد يفعل مايفعله السندباد، إذ إنه ينهمك في متابعة الواقع والحلم معاً وباستمرار، دون الانقطاع إلى أحدهما ويغذي فنه بهذا الأنهماك^(١٧٢). ولهذا يرى جبرا أن كتاباته كانت ((محاولة لتكثيف الواقع بأبعاده الحقائقية والحلمية معاً))^(١٧٣).

معايشة الواقع وتجربته، وهو مايسميه جبرا ((الفعل))، يعني مباشرة الواقع مباشرة حياة نشطة، تضع المبدع في الصלב من حركة الحياة فهو ليس مجرد مسجل حيادي؛ إنما هو يعيش الفعل بحواسه وذهنه، ولاشك في أنه عندما يفعل ذلك يغتني بتلك التجارب، أكثر من الآخرين لقدرته على التغلغل العميق في الأشياء، ورؤية حقائقها، فهو ((أكثر أهل الأرض واقعية وعملية. ويتناسب ذلك تناسباً طردياً مع مقدرته وعظمته))^(١٧٤)، وهو ((دائم الانفعال والتوتر، ومعنى انفعاله أنه دائم المراجعة لقيمه، وأنه في احتكاكه بالآخرين يجد دائماً مايسخطه، وقد يجد ما يرضيه، وهو في مواجهة عالمه دائم الدهشة، دائم الاكتشاف أن قيم مجتمعه لم تعد متماسكة إلى هذه الدرجة، وما كان مسلحاً به أصبح موضع الشك، وما كان صحيحاً لم يعد كذلك))^(١٧٥). والاهم من ذلك، أنه قادر على تجسيد هذا الانفعال في تجربة فنية مؤثرة في الآخرين^(١٧٦).

وهكذا كانت ثنائية (الحلم/الفعل) المجسدة ممارسة فعلية وتخيلية تستطيع اللغة أن تنقلها في تجربة متماسكة، النابعة من صلب الحياة، هي الأرجح في ميزان جبرا النقدي، ((فلا يمكن لمن لم يرم نفسه في غمرة الحياة أن يأتي شعراً أو فناً))، وكل فن المبدعين الكبار، امرؤ القيس، والمتنبي، ودانتي، وغوتيه، وبايرون. لم يكن ((الا عصارة تجربة الحياة، ونتيجة الرفع والخفض التي ملأت ليااليهم، فبلورت معرفتهم للناس والحياة شعراً باقياً))^(١٧٧).

ويرى جبرا في نقص التجارب الحياتية، سبباً في قلة نبوغ أدباء في عمر صغير، وقلة نبوغ ((الشاعرات المجيدات، لأنهن وإن يتوفر لهن العلم، يعشن في اغلب الأحيان مصانعات عن عنف الناس في عزلة اجتماعية رتيبة، الا إذا عرفن ذلك الصراع الداخلي، الممزق الذي ينتهي بهن إلى الحزن والأنين أو الثورة أو الإبداع))^(١٧٨).

وانطلاقاً من هذا التصور، يوصي شاعراً ناشئاً قائلاً: ((لن تكون شاعراً، الا إذا صدرت ألفاظك عن أعماق جسدك، وكتبت عما أحست به يداك، وذاقته شفئك، ورأته

^(١٧٠) ينظر ن: ١١٤-١١٥.

^(١٧١) ن: ١١٥.

^(١٧٢) ينظر: ن.م.

^(١٧٣) ن.م.

^(١٧٤) الأديب وصناعته: ١٥٠.

^(١٧٥) حول الأديب والواقع- عبدالمحسن طه بدر- القاهرة- ط٢- ١٩٨١: ٨.

^(١٧٦) ينظر فن الرواية: ٨٠.

^(١٧٧) الحرية والطوفان: ١٤٠.

^(١٧٨) ن: ١٤٠.

عيناك . عليك أن تستقي الألفاظ من عضلاتك، من أنسجة لحمك، من أحشائك))^(١٧٩) .
وهو في ذلك

يتبع خطى ((كولريديج)) الذي أوصى الأدباء أيضاً بمعايشة صخب الواقع، لأنه يمنح
الأديب سيطرة على النفس^(١٨٠) .

إن خوض غمار الحياة بوصفها تجربة واقعية، تعني الانفتاح على كل طاقاتها
وإمكاناتها الطبيعية والبشرية^(١٨١)، فضلاً عن الاغتناء بتجارب الآخرين المقطرة في
الخزين الثقافي للحضارة الإنسانية^(١٨٢) .

ولهذا كله كان جبرا يؤثر من يسميهم بـ((شعراء الفعل))، ويبدو من تعليقاته على هذه
التسمية، أن شعراء الفعل هم الأدباء الذين استطاعوا أن يجمعوا في قبضة واحدة، بين
الفعل الحقيقي، وبين أحلامهم، التي استطاعت إبداعاتهم أن تجسد علاقتها المباشرة
بالفعل، وبعبارة أخرى كان الفن ناتج الجدل المستمر بين الفعل والحلم، وقد يكون لهذا
الجمع أولوية في التفضيل عند جبرا بغض النظر عن الطاقة الفنية التي يمتلكها
المبدع، مثلما حدث في وقفاته المتكررة عند شعر عبدالرحيم محمود، الذي ينغته بأنه
الشاعر الفارس الأول في الأدب العربي الحديث، لأنه أستطاع أن يجمع بين الشعر
والفعل القدائي^(١٨٣)، كذلك شعراء المقاومة الفلسطينية^(١٨٤)، الذين وجد جبرا في أدبهم
مواصلة لتقليد بدأ مع بدايات الشعر العربي، كالحال مع امرئ القيس، وعنتره،
وطرفة بن العبد، والمتنبي، فهؤلاء استطاع فنهم أن يحقق تمازج الواقع المفعم
بالمشاركة المباشرة، والفعل في صنع الحياة، وبين أحلامهم التي تمدها تلك المشاركة
ينبغ الاستمرار.

ويؤكد جبرا إبراهيم جبرا أن هؤلاء الذين استطاعوا أن يحققوا المعادلة الصعبة التي
تجمع الكلمة مع الفعل فـ((يزاوجوا بين فعلهم وبين نشوة ولوعة الكلمات
والصور))^(١٨٥)، هم من ((المحظوظين)) فإن ((ليس كل من كتب أو نظم فاعلاً،
وليس كل من انخرط في الفعل كاتباً أو شاعراً، غير أن الذي نجده في تاريخ أدبنا
موجود أحياناً في تاريخ الآداب الأخرى، وهو أن هؤلاء القلائل الذين جمعوا بين
الفعل والكلمة حققوا من القول ما يبقى دائماً في قمة الإبداع الإنساني))^(١٨٦) . فكانوا و
((سيبقون موضوعاً لفضول الإنسان المستمر، واقتدائه))^(١٨٧) .

قد تبدو ثنائية الفعل/الحلم، أو الحقيقة/الخيال، للوهلة الأولى اضداداً، بمعنى إن أحدها
يناقض الآخر أو يلغيه، إلا أن جبرا لا يراها بهذا التصور، وإنما يرجعها إلى أصل
واحد، فهي ((تستمد غذاءها من المصادر الغامضة نفسها، فلعلها ليست على طرفي

^(١٧٩) ن: ١٣٦، وينظر النار والجوهر: ١٧٢-١٧٣.
^(١٨٠) ينظر: النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكولريديج)-تر/عبدالحكيم حسان-مصر-
١٩٧١: ٧٧.
^(١٨١) ينظر: الحرية والطوفان: ١٢٩.
^(١٨٢) ينظر: ينابيع الرؤيا: ١٧١.
^(١٨٣) ينظر: الرحلة الثامنة: ٢٩، وينابيع الرؤيا: ١٢٥.
^(١٨٤) ينظر: النار والجوهر: ١٥٩، وينابيع الرؤيا: ٨٧.
^(١٨٥) الفن والحلم والفعل: ٢٣.
^(١٨٦) ينابيع الرؤيا: ٨٦.
^(١٨٧) الفن والحلم والفعل: ٢٣.

نقيض، كما يتصور المرء. أن الوشيجة التي تربط بين (ساتشوبانزا) (العملي) و (دون كيوخوتي) (الخيالي)، تعتمد وحدة الأصل بينهما في العمق. ولا نغالي حين نقول أن الحضارة هي من خلق إذهان فطرت على تعاطي الأحلام الكبيرة، الخيالات والأوهام الكبيرة^(١٨٨). وهو معنى تؤكد إحدى شخصيات (يوميات سراب عفان)، إذ ترى أن ((مدن البشرية لن تحيا وتتقدم، إلا بأحلام عشاقها الملهمين، وما غير ذلك إلا عبودية مقنعة وموات مستمر))^(١٨٩).

وهكذا فإن الواقع والحلم تتراقدان باستمرار، في ((علاقة جدلية... يعطيها الفن مغزاها الكوني، والواقع أن الفن هو العنصر المساعد في سيره تفاعل تغير أنماطها وانساقها على الدوام، ولئن تكن هذه السيرة غامضة وعصية على التكهن فأنها تجمع النشاطات الثلاثة جميعاً في طاقة حركية هي إحدى قوى التاريخ))^(١٩٠)، وهكذا فإن الفعل (التجربة) الدافع إلى الحلم، سيولد فعلاً جديداً، هو طاقة التغيير التي يشعها الفن، والتي تكاد تكون من أقوى ركائز البناء الحضاري لأي أمة.

وإذا حاولنا فهم الميكانيكية التي تحكم هذه العلاقة عند جبراً، لوجدنا أن رفض الواقع الذي يحياه الأديب، يدفعه إلى الحلم بواقع آخر أكثر استجابة لمتطلبات روحه، فيدفعه هذا الحلم إلى فعل المجابهة والمقارعة المباشرة، وهكذا يصبح الفعل ((الحركة الحياتية التي تنطوي على صراع من نوع ما بين الأفراد أو بين الجماعات، أو بين الفرد ونفسه، أو قد يكون الصراع بالمعنى الثوري الذي نعرفه اليوم صراعاً من أجل التغيير))^(١٩١). وإذا استطاع الفن أن يتمثل هذه العلاقة في نسج فني مؤثر، يحقق وقعاً في أنفس الآخرين، فيدفعهم إلى التغيير، أي أنه يحقق فعلاً جديداً، وعند ذلك يتحقق المدى الحضاري الكامل للفن.

تُخبرنا (سراب عفان) إحدى شخصيات جبراً ذات الروح التمردية، والتي تسعى إلى الخروج من بوتقة الركود والملل، أن الخلاص من الحصار الذي يفرضه الواقع على المرء ((قد يكون هرباً، وقد يكون مجابهة، والمجابهة هي كل شيء، إذا كان المجابهة محدداً، تمكن مواجهته رأساً، وضربه، وإذا لم يكن محدداً، كما هو في الأغلب، كأنه الهواء الذي يحيط بالإنسان أينما التقت، فلا بد إذن من حيلة، وتخف، والتفاف))^(١٩٢).

وفي الفن، قد نجد فعل المواجهة، وقد نجد فعل الهرب ((فهمة العمل الفني، ليست إعادة نقل العالم؛ بل التعبير عن آمال الإنسان، وقد تقتصر هذه الآمال على مجرد الهروب من العالم، أو قد تبتغي على العكس تغييره))^(١٩٣).

وإذا أمكننا أن نعد المشاركة الفعلية في الحدث، التي يتغنى بها جبراً، ويبحث عنها في تجارب المبدعين، هي فعل مجابهة إيجابي يسعى إلى التغيير على مستوى خاص وعام. فإننا يمكن أن نعد مواجهة الواقع بالهرب منه إلى عوالم الخيال والأحلام، والتفوق على الذات، فعل يُدفع إليه المرء دفعا، فنحن قد ((ننسحب من

^(١٨٨) الفن والحلم والفعل: ٢٣.

^(١٨٩) الرواية: ٢٤٣.

^(١٩٠) الفن والحلم والفعل: ١٦.

^(١٩١) ينابيع الرؤيا: ٨٦-٨٧.

^(١٩٢) يوميات سراب عفان: ٧.

^(١٩٣) واقعية بلا ضفاف: ٥١.

الواقع المزري إلى عالم خبيء في الداخل ملئ بكل ما تشتهي وأحياناً بكل مانرهب
كالمجاذيب^(١٩٤)، أنه نوع من الوهم الذي تفرضه علينا الطبيعة كالنوم تماماً^(١٩٥)،
ليؤدي وظيفته:

فالحلم في مملكة الأسى

هو الفارس الجريء

هو الصوت النافذ

في حواجز الصمت^(١٩٦)

ويبدو أن هذه الممارسة، كانت جذورها قد ترسخت في نفسية جبرا منذ مرحلة متقدمة
من حياته، بل أن بعضها يعود إلى طفولته، فيذكر في أكثر من موضع، أنه كثيراً
ماكان يتسلق الأشجار العالية ليبتعد عن واقعه، ويتعلق بالسماء ورغبة ملحة تراوده
في أن تنفتح له في السماء كوة يرى من خلالها ما يكمن خلف تلك السماء^(١٩٧). وأحياناً
أخرى تنقله الكتب إلى ((عالم آخر لاصلة له بالفقر، وبهذا الصراع اليومي على
الأشياء التافه))^(١٩٨) فتمتلاً رأسه ((أحلاماً جميلة)) حتى جعل لا يرى فرقاً ((بين
الكتب والحياة))^(١٩٩).

ومواجهة الواقع بالهرب إلى أحلام اليقظة أو أحلام النوم، أو أحلام الذاكرة،
كانت بنية بارزة في الكثير من أدب جبرا القصصي والروائي، فقد استطاع أن يوظفها
لتجسيد دلالات مهمة تعزز توجهات العمل الفني كاملاً، كما في قصة ((عرق))، إذ
يمارس مصطفى أحمد هذه الوسيلة للهرب من ضغط صديقه عباس وحصاره^(٢٠٠).
وتكاد قصة (الغرامفون) أن تقوم على بنية التقابل بين شخصيتي الطفل (يعقوب)،
والرجل الكهل (يوسف)، الذي كان يهرب من بؤس واقعه إلى استذكار ماضيه
الحافل، بوصفه نوعاً من التعويض^(٢٠١). كذلك قصة (الشجار)، وبطلها طفل صغير

^(١٩٤) السفينة: ٧٤.

^(١٩٥) ينظر ن: ٧٥.

^(١٩٦) لوعة الشمس: ٣٢.

^(١٩٧) ينظر: البئر الأولى (فصول من سيرة ذاتية) - جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط٢- ١٩٩٣: ١٢٣، وينظر الفن والحلم والفعل: ٣٥٢.

^(١٩٨) ينابيع الرؤيا: ١١٩.

^(١٩٩) عرق وبدايات من حرف اليباء: ١٩٤.

^(٢٠٠) ينظر: ن: ٢٨، ٢٩، ٣٣.

^(٢٠١) ن: ٤٧، ٥١، ٥٤.

يهرب من واقعة المسكون بتكالب الناس، وتصادم الارادات على أنفه الأشياء، إلى أحلام تنقله بعيداً عن ذلك الواقع^(٢٠٢).

كذلك كانت تقنية الحلم التي يوفرها الخيال، وسيلة أمين سمّاع في ((صراخ في ليل طويل))، إذ يعوضه تخيل أو استذكار السهول والازهار والنباتات البرية، جذب المدينة، وانفلاق أبنيتها على المرء^(٢٠٣).

اما وديع عساف في (السفينة) فكان هو الآخر يواجه أخفاقات الواقع، بأحلام العودة التي يواظب على ترديدها أينما ذهب وترتد سراب عفان إلى المناطق المجهولة التي تختبئ في الداخل، لتواجه حصار واقعها^(٢٠٤)، ويؤدي بها ذلك إلى أن تنقسم شخصيتها الواحدة شخصيتين تعيش بالأولى الواقع اليومي، وتعيش بالثانية واقعاً تشكله كتابة يومياتها المتوالية، وتهرب فيه إلى وهم التجربة التي تعجز عن تحقيقها واقعاً^(٢٠٥).

الا أن شخصيات جبرا سرعان ما تتغلب على سلبية الهرب، وتضع حداً له، فيرفض ((مصطفى احمد)) مواقف صديقه ((عباس)) ويتركه بعد أن يضربه ضرباً مبرحاً^(٢٠٦)، أما ((وديع)) فقد أدرك أن رفض الواقع، لا يكون بالهرب منه، وإنما بالعودة إليه، والعمل على تغييره^(٢٠٧).

واستطاعت ((سراب عفان))، أخيراً أن تحقق لذاتها المنقسمة توحداً، فتجابه واقعها مباشرة، بالفعل النضالي الضروري لاحداث التغيير فقد (أصبحت فدائية)^(٢٠٨) فوجدت دورها الحقيقي^(٢٠٩).

وهكذا فإن تلك الشخصيات كان هربها ينطلق ((من فعل حضاري يحمل دلالة البحث عن خلاص الذات، ومحاولة حصولها على موقف حضاري اكثر هدوءاً أو تجاوباً مع

^(٢٠٢) ينظر ن: ١١٠، ١١٢، ١١٣.

^(٢٠٣) ينظر: الرواية: ٧٢، ٧٣.

^(٢٠٤) ينظر: يوميات سراب عفان: ١١.

^(٢٠٥) ينظر: ن: ٢١.

^(٢٠٦) ينظر عرق ودييات من حرف الياء: ٣٧-٣٨.

^(٢٠٧) ينظر: السفينة: ٢٤٠.

^(٢٠٨) ٤، يوميات سراب عفان: ٢٢٨، ٢٧٢.

حسها الطبقي))^(٢١٠)، وليست ((لأنها تحب أن ترفض دون أن يكون موقفها هذا نابعا من الصراع التاريخي للواقع))^(٢١١).

مواجهة الواقع، سواء أكانت فعلاً ثورياً تغييرياً، أم كانت فعل هرب، تشكل دافعاً إلى الخلق الفني عند الأديب، إذ يستطيع الأدب أو الفن عموماً أن يتمثل هذا العلاقة الناشئة بينه وبين واقعه من جهة، وان يولد في انفس الآخرين فعلاً تجديدياً من جهة أخرى.

وهكذا فإن ثنائية الحلم/الفعل تشكل حلقة تتكامل فيها الدوافع والنتائج في صيرورة تجمع بين الفن والحلم والفعل، وان هذه الصيرورة، تمثل طاقة جبارة، تحرك عصب الحياة، وتعمل على تجديد نشاط الأمم، وقد سعى جبرا إلى تعزيز هذا التصور من خلال تركيزه على فعل الفداء والتضحية والبعث، الذي يمكن للفن ان يؤديه. ولذلك يشبه جبرا المبدع بتموز أو أدونيس تارة، ويشبّهه بالمسيح تارة أخرى^(٢١٢)، وأحياناً بـ ((بروميثيوس))^(٢١٣).

ومن هنا جاء اهتمامه بأساطير البعث والنماء، لقدرتها على تجسيد رمزية هذا الدور. ويرى جبرا أن ((أسطورة الفداء)) شاعت في الشعر العربي الحديث في عقد الخمسينات وقد بدأ الشعراء بـ ((تموز وعشتار، وانتقلوا إلى المسيح المصلوب، ورأوا أنفسهم في صورة هذا أو

ذاك، واثقين من أن خلال دمهم سيتحقق الفداء والانبعاث))^(٢١٤). وهو بذلك إنما ((يعكس موقفه هو، باعتباره واحداً من ... الشعراء التمزويين))^(٢١٥).

وقد وجد أن هذه الأسطورة خلاصه رؤى عدد من الشعراء:

- فقد كانت معادلة تموز الإنسان ((هي الأساس في كل قصيدة تقريباً))، من قصائد ((البئر المهجورة)) ديوان يوسف الخال^(٢١٦).
- وعلى الرغم من تحول أدونيس نحو الرموز الإسلامية، إلا أن ((الحس التمزوي الطقسي الذي يوحد بين الشاعر والإله الطعين الذي سيجدد بدمائه الزرع والضرع، وحياة المدينة. مازال قائماً، وإن يتخذ له لبوساً آخر))^(٢١٧).
- ووجد السياب بعد عام ١٩٥٤ في هذه الأسطورة ((وسيلته الشعرية الهائلة التي سخرها فيما بعد لفكرته لأكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل وأعمق شعره))^(٢١٨).
- ويرجع اهتمام جبرا إبراهيم جبرا بهذه الأسطورة إلى زمن متقدم من حياته الإبداعية، وتجلّى ذلك في قيامه بترجمة الجزء المتعلق بهذه الأسطورة من كتاب ((الغصن

^(٢١٠) رحلة مع القصة العرقية-باسم عبدالحميد حمودي- العراق- ١٩٨٠: ٦٤.

^(٢١١) القاص والواقع- ياسين النصير- العراق- ١٩٧٥: ٢٣٢.

^(٢١٢) ينظر: النار والجوهر: ٤٢، والرحلة الثامنة: ١٩.

^(٢١٣) ينظر: الفن والحلم والفعل: ٢٧-٢٨.

^(٢١٤) الفن والحلم والفعل: ٢٨، وينظر: النار والجوهر: ٣٥.

^(٢١٥) الشاعر العربي الحديث ناقد - ماجد السامرائي - كتاب مهرجان المربد الشعري التاسع - الجزء الثالث - بغداد - ١٩٨٩ - ١١٨.

^(٢١٦) ينظر: النار والجوهر: ٣٨.

^(٢١٧) ن: ٨٨.

^(٢١٨) الرحلة الثامنة: ١٩.

(الذهبي)) للسير فريزر^(٢١٩). وكان لهذا الاهتمام علاقة برواية جبرا لاثر فلسطين، والمبدع الفلسطيني-خاصة بعد النكبة - الفاعل في تحقيق نهوض الأمة من سباتها الطويل^(٢٢٠). وهي فكرة، كان المؤرخ (توينبي) قد أوحاها الى جبرا عندما قال له: ((أنتم الفلسطينيون خرجتم من فلسطين كما خرج العلماء الإغريق من القسطنطينية، بعد أن احتلها الأتراك سنة ١٤٥٣ م. أنتم تلعبون نفس الدور الحضاري الهائل في الأمة العربية، هذا هو مصيركم أو حتفكم، لا أعرف))^(٢٢١). فكان أن أصبحت فلسطين عند جبرا ((فكرة جامعة تجتاح أمة بكاملها))^(٢٢٢). وأصبح الفلسطيني هو الفرد الباعث، يقول على لسان إحدى شخصيات ((البحث عن وليد مسعود)): أينما كان هناك بروز في علم، أو مال، أو فكرة أو أدب أو تجديد، وجدت ذلك الفلسطيني المنفي؛ تراه فاعلاً، محرّضاً، منظرًا، محققًا لكل ما هو مختلف، أينما كان هناك عمل جري ينتهي إلى التضحية بالذات، وجدت الفلسطيني))^(٢٢٣).

حاول جبرا تجسيد رؤى البعث والفداء التمزوي في شعره فكان أن سمى ديوانه الأول (تموز في المدينة)، ساعياً فيه إلى تصوير بوار المدينة العربية الحديثة، باستلهامه أسطورة تموز، وتوظيفها بصورة مضمّنة للتعبير عن رؤاه بهذا الخصوص. ألا أن رؤى جبرا كانت تشاؤمية، فتموز اله الخصب، هنا ((إنسان مصلوب على شرفات المدينة، معلق بعواميدها، ملقى في مقاهيها))^(٢٢٤)، حيث الا أمل في انبعاث جديد بعد أن تحول المطر المقترن رمزياً به إلى دمع ودم:

واستغثنا بالمطر/ ولم ننم.

نستصرخ العشق القديم

ولما أمطرت، كان المطر.

وألماه، دمعاً ودم^(٢٢٥).

وتكاد تكون هذه التشاؤمية ايضاً، هي الغلالة التي تغلف رؤيا ديوانيه الآخرين (المدار المغلق) و (لوعة الشمس)، ولذلك فإنه مالبث ان بحث عن منفذ آخر يحقق فيه حلمه بالإنسان الفلسطيني المؤثر في حياة الآخرين والمحرك لديمومتها. فكان أن وجد في الرواية الوسيلة الأنجع لبلورة هذا الحلم.

سعى جبرا عبر رواياته إلى تشكيل حلمه، أو أسطوره الخاصة، وهو في ذلك لا يخرج عن صلب مهمة الفن، التي ((هي خلق الأسطورة منذ عهد هوميروس حتى (دون كيشوت) عند سر فانتس، ومنذ (فاوست) جوته حتى (الأم) عند جوركي. خلق

^(٢١٩) ينظر: مقدمة أدونيس أو تموز -جيمس فريزر - تر/ جبرا إبراهيم جبرا -بيروت ط٢-١٩٧٩:

٩.

^(٢٢٠) ينظر: الرحلة الثامنة: ٧٤.

^(٢٢١) ينابيع الرؤيا: ١٣٦.

^(٢٢٢) ن.م.

^(٢٢٣) الرواية: ٣٢٢-٣٢٣.

^(٢٢٤) الفترة الحرجة (دراسات نقدية) - رياض نجيب الريس- بيروت، ١٤٠.

^(٢٢٥) تموز في المدينة: ٤٤.

الشخصية الإنسانية البطولية المعبرة في كل مرحلة عن مصير الإنسان ومستقبله، قضية ملحة مطروحة برمتها على الإنسان))^(٢٢٦).

واستعمال الأسطورة في التعبير ((أقدم صورة عرفها الإنسان، وماتزال حتى اليوم أصدق وأقرب صورة من صور التعبير))^(٢٢٧). محققة توازن الممكن والمستحيل في ((محاولة دائمة للربط بين العالمين الخارجي والداخلي، بين المرئي والمحسوس وغير المحسوس))^(٢٢٨).

كان حلم جبرا التعويضي المشكل بواسطة اللغة، الذي أراد منه تحقيق الصورة التي يرغب فيها، رافداً مهماً ساعده على تكيف الواقع حسبما يريد، وكانت الكتابة وسيلة تتيح له أن يعيد بناء العالم على وفق الرؤية التي يراها ويشتهيها يقول: لا أريد من الكتابة ((أن أعيد ترتيب الحياة على نحو يرضيني ويرضي الجميع.. ابداً. إنما أريد أن أركبها كما أشتيها، بحيث يصبح للكون المعنى الذي أشعر أنه موجود فيه))^(٢٢٩).

ونستطيع أن نتابع حلم جبرا المضمّن في رواياته، عن طريق متابعة خلقه لصورة الشخصية الفلسطينية، وهي دائماً أديب أو فنان يتميز في وسط غير بيئته الأولى، ويمتلك مهارة خارقة على التأثير في الآخرين بإمكاناته الخاصة، فيدفعهم إلى تغيير أنماط حياتهم.

وإذا كان لنا أن نعدّ البطل ((انعكاساً لخالقه في علاقة هذا الأخير مع التنظيم الاجتماعي))^(٢٣٠). فإن صورة البطل في روايات جبرا كانت حلمه الذي يقتات على الواقع، ليعود إليه بصورة أقرب إلى التأليه. حتى في روايته الأولى ((صراخ في ليل طويل))، والتي كتبها في فلسطين، نلاحظ بذور هذه الشخصية الرئيسية المميزة في صورة أمين سمّاع، بطل الرواية. إلا أن جبرا لم يسبغ عليه طابعاً خارقاً يحوله، إلى رمز أسطوري، كما فعل مع وليد مسعود فيما بعد. لكن الرواية، استطاعت أن توحى برؤيا مؤمنة بالانبعاث والانطلاق نحو المستقبل بالخلاص من الماضي.

في (صيادون في شارع ضيق) كانت الشخصية الرئيسية جميل فران لولباً يحرك باقي الشخصيات، ويدفعها نحو الفعل الصحيح، وهو تغيير الواقع، وبعث المدينة الميتة. لكنه أيضاً لم يكتسب بعداً أسطورياً، وإنما ظل شخصاً متميزاً ومختلفاً عن الآخرين بقدرته على إدراك حقائق الأشياء وعلاقاتها الغامضة وبإيمانه بضرورة أحداث تغيير ما.

في (السفينة) بدأت صورة هذا الحلم تتجسد بوضوح وتجلّ، في شخصيته (وديع عساف)، وهو الآخر فلسطيني، مثقف وفنان (رسام)، جعله جبرا يبدو شخصاً ساحراً

^(٢٢٦) واقعية بلا ضفاف: ٤٧.

^(٢٢٧) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية- عز الدين اسماعيل- دار العودة-

بيروت- ط٣- ١٩٨١: ٢٢٦.

^(٢٢٨) عالم الرواية: ١٥٥-١٥٦.

^(٢٢٩) الفن والحلم والفعل: ١٦٤- ١٦٥.

^(٢٣٠) عالم الرواية: ١٥٥-١٥٦.

وجذاباً، استقطب كل من في السفينة، خاصة عصام، الذي يصرّح وبعد أيام قليلة من معرفته به قائلاً: ((كنت أراه كبيراً، مهماً، ضرورياً للحياة، لماذا كيف لست أدري... كنت أراني أقول، يمشي نحو فوهات البنادق والمدافع، وتعجز كلها عن إصابته))^(٢٣١) مضيقاً عليه هالة من التمجيد والتعظيم تجعل عصام يبدو تابعاً مسلوب الإرادة، لا يتوانى في أن يعلن تبعته هذه بقوله: ((لو خطر لوديع أن يقول لي اقفز في البحر لفعلت))^(٢٣٢).

من ناحية أخرى نلاحظ أن وديعاً يماهي بين ذاته وبين المسيح، ويحاول أن يجسم هذا التماهي في لوحاته^(٢٣٣)، وكان للمكان (فلسطين) الذي يتغنى به وديع أثر مهمما يرفد هذا التوحد.

الا أن هذه الفكرة وجدت تجسيدها الأمثل في رواية ((البحث عن وليد مسعود))، بجعل وليداً مركزاً فاعلاً تدور في مداره كل الشخصيات الأخرى، ومركز فعل بطولي، ثوري من منظور جبر^(٢٣٤).

وقد دعم جبراً ذلك بمجموعة من الصفات البطولية الإنسانية أحياناً والاسطورية الخارقة أحياناً أخرى. تصفه إحدى الشخصيات قائلة: ((فوليد إنما هو ذلك الفلسطيني الرافض، الرائد، الباني، الموحد (إذا كان لامتي أن تتوحد)، العالم، المهندس التكنولوجي، المجدد، المحرك للضمير العربي بعنف، وليد كما عرفته كان يرفض القيام بدور لا يتقنه. ودوره الأهم هو تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم، على الحرية، على الحب، على التمرد على السلفية- تحقيقاً للثورة العربية كلها))^(٢٣٥)، وهو دائم التأثير في إذهان الآخرين بوجوده العيني، وباختفائه^(٢٣٦).

^(٢٣١) السفينة: ١، ١.

^(٢٣٢) ن: ١..

^(٢٣٣) ن: ٨٠.

^(٢٣٤) ينظر: الرواية في العراق (١٩٦٥-١٩٨٠) - نجم عبدالله كاظم - بغداد - ١٩٨٧: ١٤٤.

^(٢٣٥) البحث عن وليد مسعود: ٣٢٢.

^(٢٣٦) ينظر: ن: ٣٤٣.

وقد سعى جبرا بذلك إلى خلق بطل ((أسطوري اجتمعت فيه التجربة والأحلام))^(٢٣٧)، مستوحياً رمز الاله تموز الذي بموته يتحقق الانبعاث، يقول وليد بعد أن يعتقله الصهاينة: ((إن كان لك أن تحيي بعذابي، بموتي يامدينتي، فليعذبوني ولأمت))^(٢٣٨).

وفي الحقيقة يكاد يكون بناء شخصية وليد مسعود، وإلى حد ما سراب عفان، ونائل عمران مقارباً لمفهوم البطل المأساوي في فن المأساة الذي يتحمل تبعات فرادته وخصوصيته في التعامل مع الوجود، وفي التعامل مع أوزار الآخرين فيندفع إلى فعل فداء يشاكل تضحية المسيح^(٢٣٩)، كجزء من تكوينه النفسي والفكري.

ويتأتى هذا من اهتمام جبرا بالشخصية ((المحورية التي يمكن ان تملأ ازمة الآخرين، وان تجعلهم يدورون في فلكها))^(٢٤٠)، التي يرى فيها جبرا ((ركنا مهماً في تحريك أحداث الحياة العربية))^(٢٤١)، فالرواية قد ((تسجل التغيرات الكبيرة من ناحية أخرى في خلق الروائي لشخصيات معينة فاعلة في عصرها كما يراها هو تؤثر في المجتمع بحيث يتغير المجتمع، في مرات كثيرة ضمن إطار هذه الشخصيات نفسها- أي أن لهذه الشخصيات أثراً في نفوس الناس، والأجيال التي تقرأ عن هذه الشخصيات بحيث أنها تصبح جزءاً من تفكيرهم أو نشاطهم اللاواعي الذي يؤثر بالتالي على تصرفهم فيصبحون جزءاً من التغيرات))^(٢٤٢).

كان سعى جبرا إلى أن تتضمن رواياته مستويات رمزية اسطورية، يتمشى مع دعوته التي طالب الروائيين بها، وهي أن يكون موضوع الرواية موضوعاً كبيراً يبنى على مستويين فـ((إذا كان للرواية أن تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة، من ناحية، وان تفعل فعلاً دينامياً في حياة الفرد والجماعة من ناحية أخرى، فلا بد لها، فيما أرى، أن تنشط كعمل فني على مستويين اثنين هما:

أولاً: مستوى الواقع ((الفن مرآة المجتمع..... الخ))

ثانياً: مستوى الأسطورة^(٢٤٣).

ويقول أيضاً: ((أن العمل الفني إذا كان صائباً أو مقنعاً من الناحية الواقعية، وله في الوقت نفسه قيمة رمزية ضمنية، يكون هذا العمل هو العمل الفني الحقيقي))^(٢٤٤).

^(٢٣٧) في النقد القصصي- عبد الجبار عباس- العراق- ١٩٨٠: ١٢٤، وينظر كذلك فصول في النقد- غالب هلسا- بيروت- ط١- ١٩٨٤: ٥٥، وينظر علائق البيت الروائي (دراسة في رواية البحث عن وليد مسعود) - ياسين النصير- مج/الاقلام -ع-س-١٩-مايس ١٩٨٤: ٧٥.

^(٢٣٨) الرواية: ٢٤٤.

^(٢٣٩) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي-المأساة- كليفر دليج- تر/عبدالواحد لؤلؤة- بغداد- ١٩٨٢: ٩٩-١٠٠.

^(٢٤٠) المستقبل في الماضي (الزمن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا) - رزاق إبراهيم حسن- مج/الاقلام-ع-س-١٩-مايس، ١٩٨٤: ٨٥.

^(٢٤١) حوار مع جبرا إبراهيم جبرا والدكتور عبدالرحمن منيف- اجراه ماجد السامرائي- مج/افاق عربية- س٢-ع٧- آذار، ١٩٧٧: ٨٨.

^(٢٤٢) ن: ٩٠.

^(٢٤٣) الرحلة الثامنة: ٧٥.

^(٢٤٤) ينابيع الرويا: ١٣٤.

ولهذا كانت (رجال في الشمس) رواية غسان كنفاني، التي جسدت واقعاً تاريخياً وحملت بعداً رمزياً في آن واحد، أكثر تأثيراً في جبرا من مسرحية كنفاني (الباب) لان هذه ظلت في حدود الرمز والدلالة دون تعميق للبعد الواقعي^(٢٤٥).

وكذلك استطاعت (ألف: ليلة وليلة) أن تحقق خلودها وعالميتها، مع تعبيرها عن الواقع والمحدود، لأن منطوياتها الرمزية عميقة التغلغل في كشفها عن النوازع الإنسانية المطلقة^(٢٤٦).

يؤكد جبرا أن المستوى الأول، يتمثل في إعادة خلق الواقع خلقاً جديداً متنامياً متكاملًا. وأن هذا هو المستوى الظاهر، الذي قد يظل ناقصاً مالم يتحقق المستوى الثاني المضمّن (مستوى الأسطورة)، مما يمنح الرواية عمقاً ونضجاً، ونفاذاً سحرياً، وقدرة على التأثير المتجدد في النفس والمجتمع^(٢٤٧).

ويؤكد أن هذا المستوى يجب أن يأتي عفواً وتلقائياً، دون تصميم أو قصد مسبق. وأن هذا المنطوى المضمن، لا يحقق مغزاه مالم يتم بناء المستوى الأول (الواقع) بنجاح ((فالمعنى الأسطوري يكون غير وارد في عمل لم يتكامل بناؤه الخارجي إلى الحد الذي يبرر المنطويات الأسطورية التي لانعياها بوضوح))^(٢٤٨).

ولاشك في أن ((كل فن أصيل هو فن رمزي: إنه جسر يمتد بين عالمين، والعلاقة التي يتم تحتها التعبير عن واقع عميق، الواقع الحقيقي، وغاية الفن هي أنه يتجاوز له للواقع التجريبي يصبو إلى التعبير عن الواقع المستتر بيد أنه لا يستطيع إعادة بنائه أبداً على نحو مباشر، وإنما يتوسل إلى ذلك بالرموز، بالظلال المائلة))^(٢٤٩)، ذلك لان ((الذهن البشري بالإضافة إلى ما يتطلبه من حقيقة باطنية وراء الحقيقة المرئية، من شأنه أن يضيف على التفصيل الواقعي مغزى يتخطى الواقعي، بحيث أن مثل الواقعية العليا تلبست تلقائياً مظهرراً رمزياً))^(٢٥٠).

وفي غالباً ما تتخلق علاقة حركية ((تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خلاصة اللحظة، والواقع الراهن، والواقع الممكن، صورة الشيء الحيادية والصورة الحلمية الإنسانية بل أن أغرب الأحلام لا يشكل أثراً فنياً إذا نقل حرفياً، لان نقله الحرفي يبقيه أسير حالته الانعكاسية، ولا بد أن يتجاوز هذه الحالة الخاصة، إلى محاورة العالم كي يكتسب الحضور الفني))^(٢٥١).

ولذلك فإن توافر النص الأدبي على المستويين- كما يرغب جبرا في ذلك- يضمن للعمل الفني، التخلص من سطوة النقل المباشر للواقع، من جهة ويساعد على النفاذ إلى المنطويات الخفية في العلاقات البشرية الاجتماعية، والدخائل النفسية، وكشف إمكانات التحرك التي قد يتحياها هذا النفاذ من جهة أخرى، فيصبح النص بما يحمل من

^(٢٤٥) ينظر: ن: ٢١.

^(٢٤٦) ينظر: الحرية والطوفان: ٤٩-٥٠.

^(٢٤٧) ينظر: الرحلة الثامنة: ٧٥.

^(٢٤٨) الرحلة الثامنة: ٧٦.

^(٢٤٩) رؤية دوستوفسكي للعالم- نيقولا برديائف- تر/فؤاد كامل- بغداد- ١٩٨٦: ٢٢.

^(٢٥٠) الأديب وصناعته: ١٨-١٩.

^(٢٥١) حركية الإبداع- خالدة سعيد- دار العودة- بيروت- ط١- ١٩٧٩: ١٦.

رؤى وافكار ومواقف، مشروعاً دائماً القدرة على التفتح باتجاه صيرورات إنسانية جديدة.

فلواقع عند جبرا ((ألف وجه تذهمنا كل مرة على نحو جديد، والإنسان مأخوذ بهذا الواقع ولن يستطيع أن يرى ألا مايدهمه منه رؤية الاضطراب والتشتيت. اما المبدع فيسخر منه للتحكم ولو ببعضه. فالواقع هو في النهاية ما يفلح الفنان في بلورته في مصفر رمزي تشع منه المعاني))^(٢٥٢). ولتحقيق ذلك يعتمد الأديب مبدأ الانتقاء من الواقع، فالواقعية هنا ليست انعكاساً للأشياء في المرأة، وإنما هي ((تكثيف للتفاصيل التي ينتقيها الكاتب انتقاءً حذراً بارعاً، أشبه بانتقاء الشاعر للألفاظ والصور))^(٢٥٣). أنها إحساس ((بما في الحياة من تفجر هائل أعمى، تدعمها رؤية الفنان للغوامض والمجاهيل، فتضع على الورق شيئاً من هذه الشظايا- شظايا تجربة الإنسان مشحونة بغوامضها ومجاهلها))^(٢٥٤)، وبذلك يخلق المبدع نماذجاً للممكن، وإذا كان ((موفقاً في تصويرهم يصبحون نوعاً من المثل للمجتمع بحيث ينطبق عليهم ما قاله (أوسكار وايلد) الفن لا يقلد الحياة، بل أن الحياة تقلد (الفن)^(٢٥٥). وهذا يعتمد- عند جبرا- على طاقة الروائي وشاعريته التي تستطيع أن تمازج بين الواقعي والخارق، بين الحقيقي والمتخيل، استطاع (ماركيز) أن يجعل من قرية محدودة ((مصغراً لملمحة الإنسان المستمرة عبر القرون بحماقاتها وبطولاتها)) وهذا ما يجعل تداخل روح الشعر مع روح النثر ضرورة ملحة في العمل الروائي الناجح))^(٢٥٦).

سعى جبرا في رواياته إلى تحقيق هذا التمازج الذي دعى اليه، بين الواقعي والرمزي، بين الحقيقي والمتخيل، مانحاً بعض رواياته بعداً أسطورياً. فإذا كنا نقبل أحداث وشخصيات الرواية، على أنها تصور أو تخلق عالماً متنامياً متكاملًا فيه حيوات تتصارع وتتجاذب حباً أو كرهاً، فيه الكثير من تجربة جبرا إبراهيم جبرا الخاصة، وعلاقاته الشخصية^(٢٥٧)، فإننا نستطيع ان نلمح المستوى المضمّن، الرمزي، الذي عمل جبرا على أن لا تخلو رواياته منه، حتى غدت واقعية رواياته ((منغمسة بالفنتازيا))^(٢٥٨)، رابطاً ذلك برويته لدور المبدع المحقّز والفاعل والمجدد بتضحياته نضارة الحياة.

^(٢٥٢) الرحلة الثامنة: ٦٣.

^(٢٥٣) الرحلة الثامنة: ٦٤.

^(٢٥٤) ن: ٦٤.

^(٢٥٥) الفن والحلم والفعل: ١٥٦.

^(٢٥٦) ينظر: تأملات في بنيان مرمري- جبرا إبراهيم- جبرا – منشورات رياض الريس- لندن- ١٩٨٩: ٢٤.

^(٢٥٧) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا روائياً (خارج التسجيلية الفوتوغرافية.. داخل فنتازيا الواقع) – محمد الجزائري- مج/ الأعلام- ١٤- ٣- كانون الثاني- آذار- ١٩٩٥: ٤٨.

^(٢٥٨) ن: ٤٧.

٣- الحرية والالتزام

في كتاب جبرا النقدي الأول (الحرية والطوفان)، مقالة حملت عنوان الكتاب نفسه، يعود تاريخها إلى عام (١٩٥٧). وكان موضوعها: حرية الأديب والتزامه. درس فيها جبرا قضية الالتزام في الأدب، التي كانت قد شاعت آنذاك في أوساط الثقافة العربية.

ورأى أن مصطلح الالتزام شاع في الأدب العربي نتيجة التأثير بأعلام الوجودية، ولاسيما (سارتر) الذي كان قد أطلق هذه التسمية مستمداً نواتها من الأدب الماركسي أصلاً^(٢٥٩).

فكان أن فهم الكثير من الأدباء العرب الالتزام على أنه ((التزام قضايا المجتمع. وما كان لدى سارتر. في أول الأمر تعيين الفرد لموقفه من الظروف المحيطة به، تأكيداً على حريته، انمسح إلى ضرب من الوعظ السياسي. فبدأ للكاتب والقارئ معاً أن قضية اليوم جماعية لافردية و أن الأديب من استطاع أن ينطلق عبر ذاته وينصهر في المجموع))^(٢٦٠).

يعارض جبرا هذا الفهم للالتزام، ويرى أن مهمة الأديب ليست هي أن ((يذكرنا ... بما نعرفه ونفاسيه كل يوم))؛ إنما مهمته الحقيقية هي أن ((يتغلغل أكثر مما نستطيع نحن القراء بتجربتنا المحدودة إلى الخفايا والبواعث المعقدة والأكاذيب المحكمة وراء ستر السياسة والنظريات الدعية... والنفاذ إلى الدقائق النفسية اللامحدودة والقوى المغيرة المطورة الخافية))^(٢٦١). وبذلك فقط يستطيع أن يخلق روى وشخصيات ومواقف ((تتبلور فيها تجربة العصر))^(٢٦٢). لكن ذلك لا يعني أن يكون الأديب انعكاساً للمجتمع، أو أن يكون معنياً بتحديد الصواب أو الخطأ، لأن الأدب عند جبرا حالة تجاوزية، تستمد مقوماتها من معطيات الواقع، لتنتقل منها إلى روى تنبؤية، كشفية؛

^(٢٥٩) ينظر: الحرية والطوفان: ١٦.

^(٢٦٣) ن ١٦-١٧، ١٧.

ج
^(٢٦٢) م.ن.

فالتغلغل والنفاذ عبر السطحي والظاهر، بحثاً عن غوامض الأمور باضدادها المختلفة التي تمثل وجوهاً للتجربة الإنسانية^(٢٦٣)، يعمل على ((تنشيط المخيلة، والمخيلة النشيطة تيسر على المرء أدراك حالات الغير، وبالتالي فهمهم وحبهم، أي أن الأدب في النهاية يعزز من محبة المرء للإنسانية، فيخدم الفضيلة))^(٢٦٤).

ومن ناحية أخرى يربط جبراً مهمة الأدب هذه، بالمهمة التي تؤديها الفنون جميعها، إذ إنها تخلق نظاماً لفوضى الأشياء في الحياة^(٢٦٥). يفهمه الإنسان ((ويدرك منه مغزى لعيشه وفكره قد بوجهه في حريته إذا كان حراً، أو يثيره على عبوديته إذا كان عبداً))^(٢٦٦). متبعاً في ذلك (أ. أريتشاردز)، الذي أسبغ على التجربة الفنية، قيمة نفسية تُنظم فيها الدوافع تنظيمًا تنتج عنه الحرية والحياة الغنية^(٢٦٧).

هذا الإمكان الذي يتوافر عليه الأديب، يجعله حراً فيما يقول، وفيما يعبر عن ((أفكار ومواقف، يقول جبراً: ((إنني إذا كنت فناناً... فإننا اختلف عن الآخرين، وهذا من حقي. أي إنني لا اهتم كثيراً فيما يعتقد الآخرون انه الصحيح، إذا لم اقتنع به))^(٢٦٨). فالأديب إذا كان مسجلاً لحياة المجتمع بمستواها ((الظاهر ومستواها المحجوب)) فإنه ((يسجلها كما يراها هو، لا كما يريده المجتمع أن يراها لأن مهمته الكبرى هي الإخلاص لعينه وإحساسه))^(٢٦٩)، ولهذا فليس لنا أن نطالبه بما نطالب به الإنسان العادي من فضائل، فللمبدع ((فضيلة واحدة هي اكبر الفضائل كلها: دوام الإلهام، دوام خلق الصور الجديدة- صور الحياة الزاخرة، المائجة، الجشعة للمزيد من الحس، وللمزيد من النشوة))^(٢٧٠).

أما إذ حدث العكس وانصاع الأديب للقيود التي تحدّ من حريته، فإنه يمارس مايسميه جبراً بـ(البغاء الذهني)، وهو عنده (كالبغاء الجنسي) تماماً^(٢٧١). ((الفنانون الذين يستجيبون دائماً لما يريد الناس، طراشون، صباغون، بغايا سمهم ماشئت)) كما تخبرنا بذلك إحدى شخصيات (السفينة)^(٢٧٢)؛ لأن ((الأديب كي بعض النبات البرية، لا يزدهر في بيت من زجاج))^(٢٧٣)، والرضوخ للضغوط التي تمارس على المبدع، يعني سلباً لمهمته الريادية الطلائعية في حصول التغيير اللازم لإدامة الحياة.

^(٢٦٣) ينظر: الفن والحلم والفعل: ٣٤٩.

^(٢٦٤) الحرية والطوفان: ٥٠.

^(٢٦٥) ينظر: الفن والحلم والفعل: ٣٥٩.

^(٢٦٦) الحرية والطوفان: ٤٥.

^(٢٦٧) ينظر: مبادئ النقد الأدبي- أ. أريتشاردز- تر/مصطفى بدوي- مصر: ١٨٦-١٨٧.

^(٢٦٨) ينابيع الرؤيا: ١١٨.

^(٢٦٩) الحرية والطوفان: ١٥٦.

^(٢٧٠) النار والجوهر: ١٥٦.

^(٢٧١) ينظر: الحرية والطوفان: ١٢٤.

^(٢٧٢) الرواية: ٧٥.

^(٢٧٣) الرحلة الثامنة: ٨٤.

حرية الأديب، تدفعه إلى أن يرفض ما يراه حوله من سكونية، وتفسخ، و غثاءة، فهو ((محفز المجتمع ودليله)) ولا يستطيع أن يقوم بهذا الدور، الا لأنه يدرك مواطن الضعف والقوة في أفراد جماعته، وبوسع عينه أن تتعدى يومهم إلى غدهم))^(٢٧٤). وبذلك يكون قوة حيوية محركة للحياة، تعمل على التغيير المستمر، وبين هذين الموقفين: الرفض، والتغيير ((يقع كل ما كتب جبرا من كتابة إبداعية في الشعر والرواية، وكل ما كتب من نقد في فنون الأدب المختلفة))^(٢٧٥).

وكلا الموقفين يمثل الالتزام الحقيقي عند جبرا، فيما أن قضية الأدب، ومنذ أقدم العصور هي ((قضية الإنسان، بكل ما فيه من تعقيد في السلوك والتفكير والشعور والبواعث والأهداف والعلائق))^(٢٧٦).

وبما أن الفنون- والأدب خاصة- ((مبنية على اكتشاف تفاصيل الواقع والعلاقات الخفية التي تربط أوجه الواقع بعضها مع بعض))^(٢٧٧)؛ لذا فإن التزام المبدع هو في التمسك بهذا الحق في الكشف، والذي يمنح الفن قدرته على المواجهة- مواجهة ((النتن والتفسخ في القلب))^(٢٧٨).

ويؤكد جبرا أن المواجهة التي قد تكون قلقاً أو غضباً، أو رفضاً، تعطي الفن مغزاه الحقيقي، فالمبدع اليوم ((يرى أن الإنسان يعرض مرة بعد مرة لقوى لا تُحصى تجرده من إنسانيته، ولا بد للإنسان من أن يعود ويكتسب إنسانيته مرة بعد مرة، وإذا لم يكافح الفنان من أجل غاية كهذه، ولو من خلال دمه، من غيره سيفعل؟))^(٢٧٩). لذا فإن ((الفن يشير إلى تحرر الإنسان في ساعات إبداعه، ليعطي مذاق الحرية للآخرين إلى الأبد))^(٢٨٠).

فالمبدع مكتشف، ومجدد دائم لرؤى الإنسان^(٢٨١). والآخرين هم المستفيدون من عمله هذا^(٢٨٢)، الذي جُبل على ممارسة فالأديب كما يرى جبرا، لم يكن في يوم حيادياً، فإذا لحت عليه الأفكار، وجب أن يؤكد موقفه من الحياة والا اختنق^(٢٨٣).

ولا يخفى ((أن معظم الكتاب لديهم إحساس عميق بمسؤوليتهم ماداموا قد وهبوا هبات ممتازة، وماداموا يستطيعون أن يصلوا إلى الحقائق الكامنة خلف الظواهر، وأن يعبروا عنها في عبارات ترفع القلوب))^(٢٨٤)، فيأتي فعل المبدع حراً، فطرياً، لا بتوجيه مباشر من قوة خارجية، ويؤكد جبرا على ضرورة تحقق هذا المطلب بقوله: ((أشد ما أكرهه، هو فرض البرامج على الكتاب، كل برنامج قيد جديد، حسب الكاتب

^(٢٧٤) الحرية والطوفان: ١٥٧.

^(٢٧٥) جبرا، ناقداً (إضاءة النص والصورة): ٣٩.

^(٢٧٦) الحرية والطوفان: ٢٠.

^(٢٧٧) الفن والحلم والفعل: ١٥٢.

^(٢٧٨) الحرية والطوفان: ٢٠.

^(٢٧٩) الفن والحلم والفعل: ٣٥.

^(٢٨٠) البحث عن وليد مسعود: ٣٢٨.

^(٢٨١) ينظر: الرحلة الثامنة: ٩٩.

^(٢٨٢) ينظر: ينابيع الرؤيا: ٩٩.

^(٢٨٣) ينظر: الفن والحلم والفعل: ١٥٢.

^(٢٨٤) دفاع عن الأدب- جورج ديهاميل- تر/محمد مندور- مصر: ١٤٧.

قيوده المجتمعية والسياسية والدينية والتراثية والسيكولوجية^(٢٨٥). فكان بحث جبرا عن الحرية ((كمجموعة مبادئ تشكل اعماق وجدان كل فنان وخالق^(٢٨٦)، على مستوى سياسي واجتماعي، وفني^(٢٨٧).

في الحقيقة إن إصرار جبرا، على أن يتمتع الأديب بحرية كاملة نابع من رغبته في أن يؤدي الأدب دوره كاملاً في الحياة ((فقيود الحرية لم تمنع الكتاب دائماً من أن يخلقوا، ولكنها أفسدت العلاقة بين الكتاب والهيئة الاجتماعية أفساداً بئناً، وبعبارة أخرى أدت إلى اضطراب الكتاب في تأدية وظيفتهم الاجتماعية الحقيقية^(٢٨٨). فالأدب ((نتاج إحساس مباشر بالحياة، ومعنى ذلك أن الأديب مهما تكن أفكاره اجتماعية، لا ينظر إلى المجتمع من خلال هذه الأفكار. إن الأديب رياضي الإحساس- إذا جاز لي أن استخدم أسلوب الاستعارة هنا- فهو يكتشف صدره للهواء والشمس، ولا يسمح لأي دثار من المعتقدات أو النظريات، أن يحول بين أطراف أعصابه الحساسة؛ وبين المؤثرات الطبيعية للحياة. كلما اقترب من هذا المثال، كان اقرب إلى وظيفته الحققة، وهي إيقاظ الشعور بالحياة^(٢٨٩).

ولهذا فإن موقف جبرا ((ضد الالتزام بمعنى الإلزام والوعظ السياسي واطلاق الشعارات، وهو مع الالتزام العريض الذي يجسد حركة الحياة دون أفكار محددة، أو قوالب أيولوجية جاهزة^(٢٩٠). وأن تترك للمبدع مساحة تحرك واسعة، وأن لايعمد إلى تدجينه ضمن أطر معينة؛ لأن ذلك ((سيمحق فيه كل مايميزه من رؤية خاصة للحياة، أو فهم للتاريخ، أو تعاطف مع البشر. وإذا فنى الفرد هذا الفناء الذهني والروحي، وجعل وحدة أخرى طبيعية، وحجزة أخرى تردد مايردده المجموع، أي أمل يرجى للإنسان، للخلق، للحضارة؟^(٢٩١)

يؤكد جبرا على أن الرفض والتغيير يولد أحدهما الآخر؛ ((لايتغير العالم بالاتفاق معه إنما هو يتغير بالاختلاف معه، فالرفض كثيراً ما يكون أول عملية التحول عند المرفوض نفسه بشكل قد يبدو متناقضاً من حيث المنطق. إما من حيث الجوهر فإن الذين غيروا العالم عبر حقبة التاريخ هم دائماً الذين كانوا على خلاف معه^(٢٩٢). ويرى جبرا أن الواقع يميل سياسياً واجتماعياً نحو الاستقرار؛ لذا ينشد ضرباً من الفن ((يؤمن بأنه بلغ الغاية والمنتهى))، في حين يرى المبدع أن حياته الحقيقية، وفنه، يكمن في الانفلات من هذه الدوائر ((فهو صاحب النظرة الأصلية، الذي يبرم بالاستقرار، لأنه مدعاة إلى الركود والاضمحلال، الفكري البطيء، فالفنان هو الذي يتحدى النظرة التقليدية والفكرية المسبقة^(٢٩٣). وتحديه هذا، هو الذي يولد التمرد، والثورة، والرغبة في التغيير، وفنه هو الذي سيحقق ذلك في النهاية، يقول جبرا:

^(٢٨٥) الحرية والطوفان: ٢٢.

^(٢٨٦) الفترة الحرجة: ١١.

^(٢٨٧) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: ٣٢.

^(٢٨٨) دفاع عن الأدب: ١٤٦.

^(٢٨٩) الأدب في عالم متغير- شكري محمد عياد- المطبعة الثقافية- ١٩٧١: ٢٩-٣٠.

^(٢٩٠) جبرا إبراهيم جبرا ناقداً للشعر- ثابت الالوسي - مج / الأعلام ع٥-س١٩-مايس - ١٩٨٤: ٩١.

^(٢٩١) الحرية والطوفان: ٢١.

^(٢٩٢) الفن والحلم والفعل: ١٣٣.

^(٢٩٣) الحرية والطوفان: ١٣٨.

((إنني كنت اعتقد انه يمكن تغيير العالم، أو أن تساهم في تغييره مساهمة كبيرة عن طريق الفن، بكل أشكاله طبعاً بما في ذلك الفن الروائي. أما إذا لم تستطيع أن تكون رأساً من رؤوس الرماح التي تفعل في هذا التغيير، فأنت في الواقع فنان فاشل))^(٢٩٤). ويؤكد على أن اهتمامه بالفن نابع من هذه الرؤية، فيقول: ((إن اهتمامي كان في قضية الأدب والفن كعنصرين رئيسيين من عناصر الحضارة وكعاملين مغيرين كبيرين في المجتمع فكنت أقول: إذا أردت أن تغيّر المجتمع، وجب عليك أن تكون أدبياً جيداً، وفناناً جيداً))^(٢٩٥).

ولذا فإن الفنان نبي، وإن كان كبش الفداء^(٢٩٦)، فقد ((يصلب))، وقد ((يُرجم))، لكنه يخلف في النهاية رؤيته ((في أعماق الناس التي تتحول، فيما بعد محاولة الانسجام مع تلك الرؤية التي استقرتها أول الأمر حتى الغضب))^(٢٩٧). وقد أكدّ جبرا موقف التحدي هذا، في إحدى قصائده قائلاً:

لا أنكر أنني ناقشت ربي
ومحّصتُ حججه، ورفضتُ
الثعالب والكلاب
ورمّحه بخصري يطالبني
بالرضا والصمت^(٢٩٨).

رامزاً بـ((الرب)) إلى القوى التي تضغط على الذات وتحاول أن تكبلها، وموقف التدقيق والتمحيص والرفض، إلا موقف الإنسان المتمرد، التأثر طلباً لحريته.

على أن الرفض الذي توحيه التجربة الأدبية للمتلقي يجب أن يكون شديد الصلة بالواقع، والا تحول إلى رفض ((رومانسي نفنقد في تساميه وكبريائه، حس التعاطف الحقيقي مع البشر في تجربتهم الآنية، لكل مايجعل من الحياة أمراً يستحق الصبر والمعاناة))^(٢٩٩).

وقوة الفن التغييرية عند جبرا، لا تؤدي عملها قسراً ((بحيث تدفع الناس دفعاً إلى تغيير طريقته في الحياة من كذا إلى كذا))، وإنما هي ((قوة قريبة من الطاقة السحرية، التي

^(٢٩٤) حوار مع جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف: ٩٢.

^(٢٩٥) ينابيع الرؤيا: ١٢٣.

^(٢٩٦) ينظر: الحرية والطوفان: ١٣٩.

^(٢٩٧) الفن والحلم والفعل: ١٣٣.

^(٢٩٨) لوعة الشمس: ٣٦.

^(٢٩٩) النار والجوهر: ٨٩.

تفعل في النفس دون وعي من النفس، وبعبارة أخرى: إنها تعمل في الدواخل، وفي نفسية المجتمع دون أن يعي المجتمع ذلك، فتساهم في تغيير هذا المجتمع^(٣٠٠). لذا فإن التغيير يتم من الداخل أولاً ثم الخارج، فالإنسان إذا لم يتغير من الداخل، من الأعماق، فإن المعجزات في تغييره من الخارج لن تتحقق تقريباً.

ولهذا الطرح علاقة بمفهوم الخلاص الذي آمن به جبرا، ووجد في الفن وسيلة فعالة في تحقيقه، فضرورة التغيير يستشعرها المبدعون قبل غيرهم، فيبدأون بأنفسهم أولاً، حتى وإن جعلهم ذلك يبدون كالشواذ، أو كالصارخين في البرية^(٣٠١). ثم تنتقل العدوى إلى الآخرين في حركة انبثاق من الداخل إلى الخارج^(٣٠٢). أي أن الخلاص يبدأ بالذات ثم الآخر، وأن تحقق الثاني مرهون بتحقيق الأول، يقول جبرا على لسان وليد مسعود: ((إذا أردت تغيير العالم للحب... وجب علي أن أغير الآخرين وإذا أردت تغيير الآخرين، وجب علي أن أغير نفسي))^(٣٠٣). وهكذا فإن خلاص المبدع ((ليس فردياً، بمعنى أن الفرد ينجوبجلده ويترك المدينة، إنما بنجائه يزول العقم عن البطل، فتزول لعنة العقم عن المدينة))^(٣٠٤).

إذن تحقيق الخلاص الفردي على مستوى الذات المبدعة يشكل نواة للتغيير الجماعي الشامل، عبر عملية بعث وتجديد للروح أشبه بعملية الفداء الترموزي أو الخلاص المسيحي^(٣٠٥)، فإذا كانت الكتابة ((وسيلة إنقاذ لكانت الحياة لولاها جحيماً لا يطاق)) فإن المبدع إذ ينقذ نفسه ((من هذا الجحيم فإنه يحقق معجزة في جعل هذه الوسيلة تمتد سلم إنقاذ للآخرين أيضاً، وتعيد تقييم العلاقة مع العالم في اتجاه ما يؤكد على الحياة وليس على الموت))^(٣٠٦).

ولهذا يرفض جبرا على لسان وليد مسعود التغيير الذي يفرض ((على المجتمعات من فوق)) فتمثل هذا الأمر قد يفضي إلى حدوث الرفاه المادي لتلك المجتمعات إلا أنه لا يعني تحقيق الرقي الحضاري الحقيقي، كما أنه قد يكون ((ذريعة لتمرير أهداف خاصة لفئات تعطي الخبز للفم بيد، وتسلب المقررة على العقل باليد الأخرى كما حصل في فترات كثيرة من التاريخ))^(٣٠٧)، أما حلول التغيير الحقيقية عنده فهي التي ((تتبع من الداخل، من الارادات التي تمثل بمجموعها هوية الامة))^(٣٠٨).

لاشك في أن هذا التصور أتاح لجبرا أن يجمع بين علاقة الفردي والجماعي، بين الخاص والعام، وساعده على أن يحافظ على علاقة التوازن المطلوبة بين حرية المبدع والتزامه ((الفنان هو منقذ نفسه، عن طريق رؤاه، ولئن يكن صاحب رؤى خاصة فإنه يرجو ويصلي

^(٣٠٠) الفن والحلم والفعل: ١٥٢-١٥٣.

^(٣٠١) ينظر: النار والجوهر: ١٥٧.

^(٣٠٢) ينظر: ن: ١٥٧-١٥٨.

^(٣٠٣) البحث عن وليد مسعود: ١٧٧.

^(٣٠٤) ينابيع الرؤيا: ١٣٤.

^(٣٠٥) ينظر: ن: ١٢٩.

^(٣٠٦) الفن والحلم والفعل: ١٢٢.

^(٣٠٧) البحث عن وليد مسعود: ٤٤.

^(٣٠٨) ن: ٤٥.

أن تكون رؤاه بكل شعابها مستمدة من أحلام وتجارب وتوق الامة التي ينتمي إليها. والمعجزة في هذه الرؤى هي أنها تستمد من أعماق الامة، وتضيف إليها في أن معاً، وفي تشعبها وتنوعها المزيد من الغنى لحضارتها))^(٣٠٩). فتبقى العلاقة في حدود مسؤولية الفنان تجاه الآخرين، وليس أمامهم، فعليه أن لا يتقيد بما يريدون، وهو وإن كان يعيش حال التوتر والشد التي يسببها السقوط تحت ضغط ثنائية ((الانا-الآخر))، إذ يقف في الوسط ((مشدوداً بين متطلبات الجمهور من ناحية، ومتطلبات ذهنه من ناحية أخرى))، إلا انه إذا كان ذا أصالة وخيال حيوي، يستطيع أن يبقى على الخيط الذي يربط بينهما دون رضوخ لرغبات الجمهور لأن هذا الأخير ((ميل إلى الملل السريع، وإلى البحث عن إثارة متجددة))، لذا على الأديب أن يظل ريادياً قائد الذوق في عصره^(٣١٠)، مما يجعله يتساءل باستمرار ((هل في ما أنتج كشف جديد؟ أم إنني أكرر نفسي؟ وفي الوقت نفسه هل إنني انتج ما أريد أنا فعلاً أن انتج؟))^(٣١١)؛ فالأديب وإن كان يضع نصب عينيه متلقياً، يحاول أن يدخله في مداره الذهني، إلا أن ذلك ولا يعني الانصياع لتوجهات ذلك المتلقي يقول جبرا ((إذا لم يفهمني هذا القارئ، أو أساء فهمي، فتلك مشكلته، لا مشكلتي يجب ألا يعيقني القارئ إذا كان هو محدود الحركة عن الحرية في حركتي أنا))، فبصفتي كاتباً علي أن ((ألا حق رؤياي فهي، أعز وأثمن ما امتلك))^(٣١٢).

فعلى المبدع عند جبرا أن يقدم ما يقتنع به هو، لا ما يقتنع به الآخرون^(٣١٣)، لأنه ((يملك حساً أحدّ وأمضى بما هو ضروري وملح))^(٣١٤)، فحياته أغنى وأحفلى من باقي البشر^(٣١٥)، ولذلك فهو الأقدر على الكشف عن كل تطور خلاق تقتضيه ديمومة الحياة، ولأنه يمتلك معرفة حقيقية، فإن ذلك يساعده على أن ينتج وعياً واستجابة حقيقية لدى المتلقي. ومن هنا جاء اهتمام جبرا بالأدباء والفنانين، لأنهم قوى التغيير الصحيحة في المجتمعات^(٣١٦)، ولأنهم ضمير الامة وجوهرها المتجدد^(٣١٧).

وإذا كان لهذا التصور أن يقارب مفاهيم النظرية الرومانسية وتصوراتها، حول عوالم الأديب الداخلية، وتفوقه في الإدراك والمعرفة^(٣١٨)، فإن جبرا يجعله ركناً أساساً في علاقة الأديب بمجتمعه، أو علاقة الأنا المبدعة بالمجموع، لكون الأديب عنده رائداً حقيقياً يبحث عن البعث والتجديد في كل ما يبدعه.

تكاد تتلازم طبيعية الأدب ووظيفته فهما تتكاملان بحسب توجهات الأديب ومواقفه من الوجود، وبما أن جبرا يُكسب الأدب طابعاً تنبؤياً رؤيويًا غامضاً، لذا فإن وظيفته

^(٣٠٩) ينابيع الرؤيا: ١٤٠.

^(٣١٠) ينظر: الرحلة الثامنة: ٩٧-٩٨.

^(٣١١) ن: ٩٨.

^(٣١٢) ينابيع الرؤيا: ٦٧-٦٨.

^(٣١٣) ن: ١١٨.

^(٣١٤) الفن والحلم والفعل: ٣٣.

^(٣١٥) ينظر: الرحلة الثامنة: ٩٨.

^(٣١٦) ينظر ينابيع الرؤيا: ١٣٥.

^(٣١٧) ينظر النار والجوهر: ١٦٥، وينظر: الفن والحلم والفعل: ٣٣.

^(٣١٨) ينظر الرومانتيكية- محمد غنيمي هلال- بيروت- ١٩٧٣: ٥٤.

تسعى إلى ((اكتشاف الأفاق الجديدة، والاتساع بتجربة الإنسان والانطلاق في مغامرة
الذهن في مجاهيل الحياة))^(٣١٩)، ممهدة بذلك لحدوث التغييرات المطلوبة.

وعلى الرغم من أن جبرا ذهب إلى أن الشعر هو الذي يحمل نبوءة التغيير
والتجاوز لأنه يسبق الأحداث، بينما النثر - الرواية خاصة- يتبع الاحداث، ليراجع
التغييرات الحاصلة^(٣٢٠)؛ ألا انه عاد ومنح الكاتب الروائي، مهمة حامل النبوءة أيضاً
فهو ((راء كبير))، وذهب إلى انه على مستوى نتاجه المخصص به، كان قد تنبأ في
روايته (صيادون في شارع ضيق) بحدوث التغيير، وتجلي ذلك على ارض الواقع في
ثورة (٤ تموز-١٩٥٨)^(٣٢١). فالرواية يمكنها أن ((توحي وتتنذر، وتثير بدورها
التساؤلات))^(٣٢٢). وهي مع ذلك غير معنية بطرح البدائل أو تقديم الحلول أو
((الأجوبة القطعية))^(٣٢٣). فيكفيها كما هو الحال في الشعر أن تكون تحريضية تعمل
على ((خلق التذمر وتحريك الآخرين باتجاه الفعل في أوقات معينة))^(٣٢٤)، فالفن فعل
تحريضي يغذي ((هذا التوق الذي يحفز جهود البشرية في كل عصر))^(٣٢٥)، للبحث
عن عوالم جديدة، فالشاعر - مثلاً- حتى إن لم يجد أذانا صاغية ((يبقى فاعلاً على
صعيد معين في الحياة الاجتماعية، حيث يجد المجتمع غذاءه وان لم نقل خلاصه
الفعلي في أحلامه الخفية. وهكذا يبقى الشاعر مقررأ غير متوقع للفعل، إنه يبقى
محركاً للتغيير))^(٣٢٦).

وتبعاً لهذا الفهم، رأى جبرا في الشعر العربي، الحديث ((أحد أهم أسباب التغيير
الاجتماعي في الفترة الأخيرة))، لأن ما كتبه الشعراء كان ((عنصراً حركياً عنيفاً،
ساهم في تغيير الأذهان والمواقف، وبالتالي تغيير الأوضاع))^(٣٢٧)؛ ولأن الشعراء
((هم المسؤولون عن تغير الرؤيا من الداخل، وهو التغير الأحسم. بالطبع هناك
النظريات والتنظيمات السياسية والاقتصادية، والكفاح السياسي والاقتصادي، وكلها
واردة ومهمة، ولكن الكثير من التحفيز العميق ينبثق في الواقع عن وعي أو غير
وعي، عن الرؤى التي يجري التعبير عنها في فن الشعراء أنفسهم))^(٣٢٨). بل أن
التغيير الحقيقي لا يتم كما يفعل السياسيون، بل كما يفعل المتمردون الذين لم يعرفوا
بعد النظريات، وتخطيط الانقلابات، كما يقول جبرا على لسان وليد مسعود^(٣٢٩)،
وهؤلاء المتمردون هم المبدعون من فنانيين وأدباء ومثقفين كما تذهب إلى ذلك تلك
الشخصية، ولذا فإن ((الحضارة بأشكالها وصيغها المثلى، لم تكن الا من خلق الأنبياء
والفلاسفة والشعراء والفنانين))^(٣٣٠).

^(٣١٩) الحرية والطوفان: ١٣٧.

^(٣٢٠) ينظر ينابيع الرؤيا: ٨٠.

^(٣٢١) ينظر: ن: ١٣٥.

^(٣٢٢) الفن والحلم والفعل: ١٠٩.

^(٣٢٣) ينظر: ن.م.

^(٣٢٤) ن: ٣٠.

^(٣٢٥) ينابيع الرؤيا: ٧٠.

^(٣٢٦) الفن والحلم والفعل: ٣٢.

^(٣٢٧) ينابيع الرؤيا: ٨٠.

^(٣٢٨) الفن والحلم والفعل: ٣٣.

^(٣٢٩) ينظر: البحث عن وليد مسعود: ١٧٧.

^(٣٣٠) الفن والحلم والفعل: ٤٥٠.

وهكذا سيكون المبدعون عند جبراء، هم قوى الخلاص التي تعمل على تحقيق خلاص المجموع ف ((شباب الأمم في أفرادها، فالناس بمجموعهم قد يشيخون، ولكن هناك أفراداً في أ استطاعهم أن يلهبوا الصدور بالحياة، ويقضوا على موت الشيخوخة، حينئذ تنبعث بجسد جديد، ولربما باسم جديد))^(٣٣١).

وهو بذلك يدعم تصويره لدور المبدع التجديدي عبر رؤى البعث والفداء فغاية كل مبدع ((تحريك قوى الخصب في الإنسان- كفرد وكأمة))^(٣٣٢).

- و ((كل شاعر يمثل المسيح))^(٣٣٣)، فيغدو فعله التحريضي ((كالخميرة في العجين))^(٣٣٤).

- وهو ((برومثيوس آخر كافح من أجل نفس الإنسان))^(٣٣٥)، متحملاً كل ضروب العذاب من أجل الآخرين ((مصرأ على جدوى تمرده))^(٣٣٦)، ((الفنانون هم الآلهة التي تذبح وتقدم في العصر الحديث))، ليجد فيها الإنسان

((صحته النفسية والعقلية والتكامل الوجداني لجسده وروحه))^(٣٣٧).
قد يرفض الآخرون هذا الدور وقد لايعترف المجتمع بالكاتب؛ لأنه يتوخى الطمأنينة وراحة البال، أما الكاتب فلا ينصرف عن زعزعة هذه الطمأنينة الظاهرة، لأنه يعرف أنها أسم آخر للجمود والرضا بعبث الموت))^(٣٣٨). إلا أن الأديب الحقيقي الملتزم بقضايا الإنسان الخالدة لا يكف عن المحاولة فيتخذ صورة ((بطل تراجيدي في الطريقة والمظهر))^(٣٣٩). معتدأ بقدراته الفكرية والوجدانية، ومصرأ على رؤاه حتى وان تقاطع ذلك مع الخارج نحن الغرباء الأبدون يقول جبراء.

نحن الرافضون المخلفون للطين

سلاحف الطين النافذون

مصاريع الأيام كالرصاص

^(٣٣١) عرق وبدايات من حرف الياء: ١٨٤، وينظر: يوميات سراب عفان، ٢٤٢-٢٤٣.

^(٣٣٢) ينابيع الرؤيا: ٦٦.

^(٣٣٣) (٧، النار والجوهر: ٤٢، ٤٣.

^(٣٣٥) الفن والحلم والفعل: ٢٣.

^(٣٣٦) ن: ١٣٥.

^(٣٣٧) ن: ٣٤-٣٥.

^(٣٣٨) الحرية والطوفان: ١٥٧، وينظر: الفن والحلم والفعل: ٤٥٠.

^(٣٣٩) الفن والحلم والفعل: ٣٤.

غبارُ أرجلنا قصائد
ينتحر به الآخرون^(٣٤٠).

أذن الفن عند جبرا، ليس تعبيراً عن الأشياء أو الواقع فقط، وليس تعبيراً عن الذات المجردة فقط. إنما هو نتاج تفاعل الذات مع واقعها أفراداً وأشياء معاً.

هذا التفاعل غالباً مايتخذ صفة التوتر والشد المفضي إلى صراع جدلي بين المبدع والواقع. فيجد في الفن وسيلته في إعادة تشكيل ذلك الواقع كما تشتهي الذات، محققاً بذلك نوعاً من التوازن الضروري لعلاقة الداخل بالخارج، عبر حلم لغوي مذهش، رادماً بواسطته الهوة العميقة التي قد تنشأ بينهما.

ارتبط حلم جبرا إبراهيم جبرا اللغوي، بضرورات البعث والتضحية، عبر خلق نموذج للمبدع الباعث والمحقق للخلاص التوموزي، فهو فاعل ومجدد، دائم الغدو والرواح بين حلمه وبين التعبير عنه، حتى لو اضطره ذلك إلى تقديم نفسه كبش فداء. وهو في بحثه المستمر هذا، عن كل ماهو أصيل وفذ وفريد في الحياة، يتبوأ مكاناً ودوراً ريادياً يجعله مفعماً بثورية أبدية، تبحث عن حياة أحفل وأغنى وانضج، له وللآخرين معاً، وبغض النظر عن درجة انفصاله عنهم.

على أن علاقة الداخل بالخارج سواء أكانت قد اتخذت صورة جدلية أو سكونية، فإنها لا تتخلق بشكلها الواقعي الا عبر شبكة من الترابطات الزمانية والمكانية، التي تعمل ومنذ البدء على ممارسة حضورها الدائم في دفع تلك العلاقة نحو وجهة محددة. وهذا ما سيحاول الفصل القادم النظر فيه. ٢- الواقع والحلم
يذهب جبرا إلى أن الكاتب، ((يعيش في عالمين، عالمه الفيزياوي اليومي، وعالمه الفكري المضطرب في خياله))^(٣٤١)، أي أن هناك مستوى للحياة اليومية العملية، مرتبط بعالم الحقائق الواقعية، كما يحياه الآخرون. وهناك مستوى آخر لحياة المبدع يغذيه الخيال والأحلام. وعندما يفلح المبدع في تحقيق الربط الحيوي بينهما، يكون قد وصل حالة من التوازن التي يحتاجها، لاستمرار علاقته بالخارج. وقد وجد جبرا أن الفن أحد أبرز الروابط التي تضمن تحقيق هذا التوازن.

كانت فكرة توزع حياة المبدع بين عالمين، يختلفان من حيث الطبيعة والدور، مدار مقالة حملت عنواناً، هو عنوان الكتاب الذي ضمّها أيضاً. وهي مقالة (الفن والحلم والفعل).

^(٣٤٠) المدار المغلق: ٧٥.

^(٣٤١) ينباع الرويا: ٧٦.

ويبدو أن جبرا قد قصد بـ(الفعل) حركة الذات عبر الواقع، وبـ(الحلم): حركة الذات عبر المتخيل. أما (الفن) فهو خلاصة إلتقاء الواقع بالمتخيل، عبر حركية الإبداع.

وبما أن أوهام، أو أحلام، أو تخيلات الادباء، لاتهمنا الا إذ تجسدت فنياً؛ فإننا هنا عندما نلاحق علاقة الحلم بالواقع، نحدد علاقة الفن بالواقع.

في الحقيقة، ليس جديداً عدُّ الفن، شكلاً آخر من أشكال الحياة يتداخل مع واقع المبدع ((فالفن شكل لازدواجية الفرد))^(٣٤٢).

حتى المتلقي يكاد يكون من أولويات تعلقه بالأدب، هو أنه قادر على أن يضعه في عالم كامل يعيشه، ويفصل عنه في آن معاً. يقول (موباسان) بهذا الخصوص: ((كل منا يصنع لنفسه ببساطة وهماً عن العالم، وهماً شاعرياً أو عاطفياً، جذلاً أو حزيناً، قذراً أو مكتئباً، وذلك حسب طبيعته. وليست مهمة الكاتب سوى إعادة تكوين هذا الوهم بأمانة، وبجميع الطرق الفنية التي تعلمها، والتي بحوزته))^(٣٤٣).

ويرى جبرا أن هذه الازدواجية نعمة، يغبط الأديب عليها، على الرغم من ثمنها الباهض، الذي يدفعه، بالتنازل عن حقه في العيش كالآخرين^(٣٤٤). فقدرة إذ أراد أن ينعم بطاقة الخلق- بطاقة ((تفسير الحياة والتعبير عنها بشكل مصطنع))^(٣٤٥)، أن يضحي بجزء من حقه في الحياة، لأن ((الفنان لا يستطيع بسهولة أن يحشر لذات الإبداع، ولذات الحياة الفيزيائية المكشوفة في جعبة واحدة يسيرة التناول))^(٣٤٦). فيما أن (ميكانيكية) إعادة خلق التجربة اليومية فنياً تستوجب أن يقع المبدع تحت تأثير الذاكرة، فإنه ولاشك سيتخلى عن اللحظة الراهنة لحساب الماضي^(٣٤٧). ولهذا يقول جبرا ((أفزع أحيانا عندما أفكر في الكتابة عن الماضي، بإسهاب وإفاضة، يبدو أنني أريد الكثير جداً من اللحظة الراهنة بحيث أجد التضحية بأي قدر منها من أجل هذا الماضي (الجميل) شيئاً شديداً خطراً))^(٣٤٨).

الواقع والحلم، كلاهما ضروري لإنجاح التجربة الإبداعية، و((التخلي عن أحدهما طلباً للآخر يضع حداً لمعظم محاولات الإبداع))^(٣٤٩). فالخيال، المتخلق فنياً، كتجربة بديلة عن التجربة الواقعية، وأحيانا مفضلة عليها^(٣٥٠) لا يمكنه أن يستمر في عطائه دون معطيات أولية يمدّه الواقع بها^(٣٥١). ولذا فإن العلاقة بين الواقع والحلم والفن، علاقة تكاملية. يشبهها جبرا، بتجربة (السندباد)، الذي إذ يسأم من حياته الواقعية، يبني عالماً كاملاً في مغامراته الحلمية. التي يغذيها الخيال، بكل ماتتوق اليه النفس من ضرب في غمار المجهول، وتحدي المخاوف، ومواجهة الفواجع. وليعود بعد ذلك محملاً بالقصص الخيالية، التي يرويها لمستمعيه. والتي يحقق عن طريقها

^(٣٤٢) الأدب وقضايا العصر: ٢٠.

^(٣٤٣) عالم الرواية- رولان بورنوف وريال اوئيليه- تر/ نهاد التكرلي- بغداد- ١٩٩١: ١٠٩.

^(٣٤٤) ينظر: الفن والحلم والفعل: ١١.

^(٣٤٥) الأدب وقضايا العصر: ٢٠.

^(٣٤٦) الفن والحلم والفعل: ١٢.

^(٣٤٧) ينظر: ن: ١١-١٢.

^(٣٤٨) ن: ١٢.

^(٣٤٩) ن: ١٤.

^(٣٥٠) ينظر فن الرواية: ٧٧.

^(٣٥١) ينظر الفن والحلم والفعل: ٣٤٦.

الدمج بين الواقع والحلم^(٣٥٢). ((لكي يستطيع البقاء حيثما هو، لقد أصبحت حياته محصلة القوتين معاً، وقصصه هي الدليل على ذلك))^(٣٥٣).

فالمبدع وخاصة الروائي يكاد يفعل مايفعله السندباد، إذ أنه ينهك في متابعة الواقع والحلم معاً وباستمرار، دون الانقطاع إلى أحدهما ويغذي فنه بهذا الأنهماك^(٣٥٤). ولهذا يرى جبرا أن كتاباته كانت ((محاولة لتكثيف الواقع بأبعاده الحقائقية والحلمية معاً))^(٣٥٥).

معايشة الواقع وتجربته، وهو مايسميه جبرا ((الفعل))، يعني مباشرة الواقع مباشرة حية نشطة، تضع المبدع في الصلب من حركة الحياة فهو ليس مجرد مسجل حيادي؛ إنما هو يعيش الفعل بحواسه وذنه، ولاشك في أنه عندما يفعل ذلك يغتني بتلك التجارب، أكثر من الآخرين لقدرته على التغلغل العميق في الأشياء، ورؤية حقائقها، فهو ((أكثر أهل الأرض واقعية وعملية. ويتناسب ذلك تناسباً طردياً مع مقدرته وعظمته))^(٣٥٦)، وهو ((دائم الانفعال والتوتر، ومعنى انفعاله أنه دائم المراجعة لقيمه، وأنه في احتكاكه بالآخرين يجد دائماً مايسخطه، وقد يجد ما يرضيه، وهو في مواجهة عالمه دائم الدهشة، دائم الاكتشاف أن قيم مجتمعه لم تعد متماسكة إلى هذه الدرجة، وما كان مسلحاً به أصبح موضع الشك، وما كان صحيحاً لم يعد كذلك))^(٣٥٧). والاهم من ذلك، أنه قادر على تجسيد هذا الانفعال في تجربة فنية مؤثرة في الآخرين^(٣٥٨).

وهكذا كانت ثنائية (الحلم/الفعل) المجسدة ممارسة فعلية وتخيلية تستطيع اللغة أن تنقلها في تجربة متماسكة، النابعة من صلب الحياة، هي الأرجح في ميزان جبرا النقدي، ((فلا يمكن لمن لم يرم نفسه في غمرة الحياة أن يأتي شعراً أو فناً))، وكل فن المبدعين الكبار، امرؤ القيس، والمتنبي، ودانتي، وغوتيه، وبايرون. لم يكن ((الا عصارة تجربة الحياة، ونتيجة الرفع والخفض التي ملأت ليااليهم، فبلورت معرفتهم للناس والحياة شعراً باقياً))^(٣٥٩).

ويرى جبرا في نقص التجارب الحياتية، سبباً في قلة نبوغ أدباء في عمر صغير، وقلة نبوغ ((الشاعرات المجيدات، لأنهن وإن يتوفر لهن العلم، يعشن في اغلب الأحيان مصانعات عن عنف الناس في عزلة اجتماعية رتيبة، الا إذا عرفن ذلك الصراع الداخلي، الممزق الذي ينتهي بهن إلى الحزن والأنين أو الثورة أو الإبداع))^(٣٦٠).

وانطلاقاً من هذا التصور، يوصي شاعراً ناشئاً قائلاً: ((لن تكون شاعراً، الا إذا صدرت ألفاظك عن أعماق جسدك، وكتبت عما أحست به يدك، وذاقته شفتك، ورأته عيناك. عليك أن تستقي الألفاظ من عضلاتك، من أنسجة لحمك، من أحشائك))^(٣٦١).

^(٣٥٢) ينظر ن: ١١٤-١١٥.

^(٣٥٣) ن: ١١٥.

^(٣٥٤) ينظر: ن.م.

^(٣٥٥) ن.م.

^(٣٥٦) الأديب وصناعته: ١٥٠.

^(٣٥٧) حول الأديب والواقع- عبدالمحسن طه بدر- القاهرة- ط ٢- ١٩٨١: ٨.

^(٣٥٨) ينظر: فن الرواية: ٨٠.

^(٣٥٩) الحرية والطوفان: ١٤٠.

^(٣٦٠) ن: ١٤٠.

^(٣٦١) ن: ١٣٦، وينظر: النار والجوهر: ١٧٢-١٧٣.

وهو في ذلك يتبع خطى (كولريديج) الذي أوصى الأدباء أيضاً بمعايشة صخب الواقع، لأنه يمنح الأديب سيطرة على النفس^(٣٦٢).

خوض غمار الحياة كتجربة واقعية، تعني الانفتاح على كل طاقاتها وإمكاناتها الطبيعية والبشرية^(٣٦٣)، فضلاً عن الاغتناء بتجارب الآخرين المقطرة في الخزين الثقافي للحضارة الإنسانية^(٣٦٤).

ولهذا كله كان جبراً يؤثر من يسميهم بـ(شعراء الفعل)، ويبدو من تعليقاته على هذه التسمية، أن شعراء الفعل هم الأدباء الذين استطاعوا أن يجمعوا في قبضة واحد، بين الفعل الحقيقي، وبين أحلامهم، التي استطاعت إبداعاتهم أن تجسد علاقتها المباشرة بالفعل، وبعبارة أخرى كان الفن ناتج الجدل المستمر بين الفعل والحلم، وقد يكون لهذا الجمع أولوية في التفضيل عند جبراً بغض النظر عن الطاقة الفنية التي يمتلكها المبدع، مثلما حدث في وقفاته المتكررة عند شعر عبدالرحيم محمود، الذي ينعت به بأنه الشاعر الفارس الأول في الأدب العربي الحديث، لأنه استطاع أن يجمع بين الشعر والفعل الفدائي^(٣٦٥)، كذلك شعراء المقاومة الفلسطينية^(٣٦٦)، الذين وجد جبراً في أدبهم مواصلة لتقليد بدأ مع بدايات الشعر العربي، كما عند امرئ القيس، وعنتر، وطرفة بن العبد، والمتنبي، فهؤلاء استطاع فهم أن يحقق تمازج الواقع المفعم بالمشاركة المباشرة، والفعل في صنع الحياة، وبين أحلامهم التي تمدّها تلك المشاركة بنسج الاستمرار.

ويؤكد جبراً إبراهيم جبراً على أن هؤلاء الذين استطاعوا أن يحققوا المعادلة الصعبة التي تجمع الكلمة مع الفعل فـ((يزاوجوا بين فعلهم وبين نشوة ولوعة الكلمات والصور))^(٣٦٧)، هم من (المحظوظين) فليس كل ((من كتب أو نظم فاعلاً، وليس كل من انخرط في الفعل كاتباً أو شاعراً، غير أن الذي نجده في تاريخ أدبنا موجود أحياناً في تاريخ الآداب الأخرى، وهو أن هؤلاء القلائل الذين جمعوا بين الفعل والكلمة حققوا من القول ما يبقى دائماً في قمة الإبداع الإنساني))^(٣٦٨). فكانوا و ((سيبقون موضوعاً لفضول الإنسان المستمر، واقتدائه))^(٣٦٩).

قد تبدو ثنائية الفعل/الحلم، أو الحقيقة/الخيال، للوهلة الأولى اضداداً، بمعنى إن أحدها يناقض الآخر أو يلغيه، إلا أن جبراً لا يراها بهذا التصور، وإنما يرجعها إلى أصل واحد، فهي ((تستمد غذاءها من المصادر الغامضة نفسها، فلعلها ليست على طرفي نقيض، كما يتصور المرء. أن الوشيجة التي تربط بين (سانشوبانزا) (العملي) و (دون كيخوتي) (الخيالي)، تعتمد وحدة الأصل بينهما في العمق. ولا نغالي حين نقول أن الحضارة هي من خلق إذهان فطرت على تعاظم الأحلام الكبيرة، الخيالات والأوهام

^(٣٦٢) ينظر: النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكولريديج)-تر/عبدالحكيم حسان-مصر- ١٩٧١: ٧٧.

^(٣٦٣) ينظر: الحرية والطوفان: ١٢٩.

^(٣٦٤) ينظر: ينابيع الرؤيا: ١٧١.

^(٣٦٥) ينظر: الرحلة الثامنة: ٢٩، وينابيع الرؤيا: ١٢٥.

^(٣٦٦) ينظر: النار والجوهر: ١٥٩، وينابيع الرؤيا: ٨٧.

^(٣٦٧) الفن والحلم والفعل: ٢٣.

^(٣٦٨) ينابيع الرؤيا: ٨٦.

^(٣٦٩) الفن والحلم والفعل: ٢٣.

الكبيرة))^(٣٧٠). وهو معنى تؤكد إحدى شخصيات (يوميات سراب عفان)، إذ ترى أن ((مدن البشرية لن تحيا وتتقدم، إلا بأحلام عشاقها الملهمين، وما غير ذلك إلا عبودية مقنعة وموات مستمر))^(٣٧١).

وهكذا فإن الواقع والحلم يترافدان باستمرار، في ((علاقة جدلية... يعطيها الفن مغزاها الكوني، والواقع أن الفن هو العنصر المساعد في سيره تفاعل تغير أنماطها وأنساقها على الدوام، ولئن تكن هذه السيرورة غامضة وعصية على التكهن فأنها تجمع النشاطات الثلاثة جميعاً في طاقة حركية هي إحدى قوى التاريخ))^(٣٧٢)، وهكذا فإن الفعل (التجربة) الدافع إلى الحلم، سيولد فعلاً جديداً، هو طاقة التغيير التي يشعها الفن، والتي تكاد تكون من أقوى ركائز البناء الحضاري لأي أمة.

وإذا حاولنا فهم الميكانيكية التي تحكم هذه العلاقة عند جبرا، لوجدنا أن رفض الواقع الذي يحياه الأديب، يدفعه إلى الحلم بواقع آخر أكثر استجابة لمتطلبات روحه، فيدفعه هذا الحلم إلى فعل المجابهة والمقارعة المباشرة، وهكذا يصبح الفعل ((الحركة الحياتية التي تنطوي على صراع من نوع ما بين الأفراد أو بين الجماعات، أو بين الفرد ونفسه، أو قد يكون الصراع بالمعنى الثوري الذي نعرفه اليوم صراعاً من أجل التغيير))^(٣٧٣). وإذا استطاع الفن أن يتمثل هذه العلاقة في نسج فني مؤثر، يحقق وقعا في أنفس الآخرين، فيدفعهم إلى التغيير، أي أنه يحقق فعلاً جديداً، وعند ذلك يتحقق المدى الحضاري الكامل للفن.

ثُخبرنا (سراب عفان) إحدى شخصيات جبرا ذات الروح التمردية، والتي تسعى إلى الخروج من بوتقة الركود والملل، أن الخلاص من الحصار الذي يفرضه الواقع على المرء ((قد يكون هرباً، وقد يكون مجابهة، والمجابهة هي كل شيء، إذا كان المجابهة محدداً، تمكن مواجهته رأساً، وضربه، وإذا لم يكن محدداً، كما هو في الأغلب، كأنه الهواء الذي يحيط بالإنسان أينما التقت، فلا بد إذن من حيلة، وتخف، والتفاف))^(٣٧٤).

وفي الفن، قد نجد فعل المواجهة، وقد نجد فعل الهرب ((فهمة العمل الفني، ليست إعادة نقل العالم؛ بل التعبير عن آمال الإنسان، وقد تقتصر هذه الآمال على مجرد الهروب من العالم، أو قد تبتغي على العكس تغييره))^(٣٧٥).

وإذا أمكننا أن نعد المشاركة الفعلية في الحدث، التي يتغنى بها جبرا، ويبحث عنها في تجارب المبدعين، هي فعل مجابهة إيجابي يسعى إلى التغيير على مستوى خاص وعام. فإننا يمكن أن نعد مواجهة الواقع بالهرب منه إلى عوالم الخيال والأحلام، والتفوق على الذات، فعل يُدفع إليه المرء دفعاً، فنحن قد ((ننسحب من الواقع المزري إلى عالم خبيء في الداخل ملئ بكل ما تشتهي وأحياناً بكل ما نرهب

^(٣٧٠) الفن والحلم والفعل: ٢٣.

^(٣٧١) الرواية: ٢٤٣.

^(٣٧٢) الفن والحلم والفعل: ١٦.

^(٣٧٣) ينابيع الرؤيا: ٨٦-٨٧.

^(٣٧٤) يوميات سراب عفان: ٧.

^(٣٧٥) واقعية بلا ضفاف: ٥١.

كالمجاذيب))^(٣٧٦)، إنه نوع من الوهم الذي تفرضه علينا الطبيعة كالنوم تماماً^(٣٧٧)،
ليؤدي وظيفته:

فالحلم في مملكة الأسى

هو الفارس الجريء

هو الصوت النافذ

في حواجز الصمت^(٣٧٨)

ويبدو أن هذه الممارسة، كانت جذورها قد ترسخت في نفسية جبرا منذ مرحلة متقدمة
من حياته، بل أن بعضها يعود إلى طفولته، فيذكر في أكثر من موضع، أنه كثيراً
ما كان يتسلق الأشجار العالية ليبتعد عن واقعه، ويتعلق بالسما ورغبة ملحّة تراوده
في أن تنفتح له في السماء كوة يرى من خلالها ما يكمن خلف تلك السماء^(٣٧٩). وأحياناً
أخرى تنقله الكتب إلى ((عالم آخر لاصلة له بالفقر، وبهذا الصراع اليومي على
الأشياء التافه))^(٣٨٠) فتمتأ رأسه ((أحلاماً جميلة)) فلا يرى فرقاً ((بين الكتب
والحياة))^(٣٨١).

ومواجهة الواقع بالهرب إلى أحلام اليقظة أو أحلام النوم، أو أحلام الذاكرة،
كانت بنية بارزة في الكثير من أدب جبرا القصصي والروائي، فقد استطاع أن يوظفها
لتجسيد دلالات مهمة تعزز توجهات العمل الفني كاملاً، كما في قصة (عرق)، إذ
يمارس (مصطفى أحمد) هذه الوسيلة للهرب من ضغط وحصار صديقه (عباس)^(٣٨٢).
وتكاد قصة (الغرامفون) أن تقوم على بنية التقابل بين شخصيتي الطفل (يعقوب)،
والرجل الكهل (يوسف)، الذي كان يهرب من بؤس واقعه إلى استنكار ماضيه الحافل
كنوع من التعويض^(٣٨٣). كذلك قصة (الشجار)، وبطلها طفل صغير يهرب من واقعة
المسكون بتكالب الناس، وتصادم الإرادات على أتفه الأشياء، إلى أحلام تنقله بعيداً عن
ذلك الواقع^(٣٨٤).

^(٣٧٦) السفينة: ٧٤.

^(٣٧٧) ينظر ن: ٧٥.

^(٣٧٨) لوعة الشمس: ٣٢.

^(٣٧٩) ينظر: البئر الأولى (فصول من سيرة ذاتية) - جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط ٢ - ١٩٩٣: ١٢٣، وينظر: الفن والحلم والفعل: ٣٥٢.

^(٣٨٠) ينابيع الرؤيا: ١١٩.

^(٣٨١) عرق وبدايات من حرف اليباء: ١٩٤.

^(٣٨٢) ينظر: ن: ٢٩، ٢٨، ٣٣.

^(٣٨٣) ن: ٤٧، ٥١، ٥٤.

^(٣٨٤) ينظر: ن: ١١٠، ١١٢، ١١٣.

كذلك كانت تقنية الحلم التي يوفرها الخيال، وسيلة (أمين سمّاع) في ((صراخ
في ليل طويل))، إذ يعوضه تخيل أو استذكار السهول والزهور والنباتات البرية،
جذب المدينة، وانفلاق أبنيتها على المرء^(٣٨٥).

اما (وديع عساف) في (السفينة) فكان هو الآخر يواجه اخفاقات الواقع، بأحلام
العودة التي يواظب على ترديدها أينما ذهب وترتد سراب عفان إلى المناطق المجهولة
التي تختبئ في الداخل، لتواجه حصار واقعها^(٣٨٦)، ويؤدي بها ذلك إلى أن تنقسم
شخصيتها الواحدة إلى شخصيتين تعيش بالأولى الواقع اليومي، وتعيش بالثانية واقعاً
تشكله كتابة يومياتها المتتالية، وتهرب فيه إلى وهم التجربة التي يصعب عليها
معايشتها حقيقة^(٣٨٧).

الا أن شخصيات جبرا سرعان ما تتغلب على سلبية الهرب، وتضع حداً له، فيرفض
(مصطفى احمد) مواقف صديقه (عباس) ويتركه بعد أن يضربه ضرباً مبرحاً^(٣٨٨)،
أما (وديع) فقد أدرك أن رفض الواقع، لا يكون بالهرب منه، وإنما بالعودة إليه،
والعمل على تغييره^(٣٨٩).

واستطاعت (سراب عفان)، أخيراً أن تحقق لذاتها المنقسمة توحداً، فتجابه واقعها
مباشرة، بالفعل النضالي الضروري لاحداث التغيير فقد ((أصبحت فدائية))^(٣٩٠).
فوجدت دورها الحقيقي^(٣٩١).

وهكذا فإن تلك الشخصيات كان هربها ينطلق ((من فعل حضاري يحمل دلالة البحث
عن خلاص الذات، ومحاولة حصولها على موقف حضاري أكثر هدوءاً أو تجاوباً مع
حسها الطبقي))^(٣٩٢)، وليست ((لأنها تحب أن ترفض دون أن يكون موقفها هذا نابعاً
من الصراع التاريخي للواقع))^(٣٩٣).

مواجهة الواقع، سواء أكانت فعلاً ثورياً تغييرياً، أم كانت فعل هرب، تشكل دافعاً إلى
الخلق الفني عند الأديب، إذ يستطيع الأدب أو الفن عموماً أن يتمثل هذا العلاقة الناشئة
بينه وبين واقعه من جهة، وأن يولد في أنفس الآخرين فعلاً تجديدياً من جهة أخرى.

^(٣٨٥) ينظر: الرواية: ٧٢، ٧٣.

^(٣٨٦) ينظر: يوميات سراب عفان: ١١.

^(٣٨٧) ينظر: ن: ٢١.

^(٣٨٨) ينظر عرق وبدايات من حرف الباء: ٣٧-٣٨.

^(٣٨٩) ينظر: السفينة: ٢٤٠.

^(٣٩٠) ٤، يوميات سراب عفان: ٢٢٨، ٢٧٢.

^(٣٩٢) رحلة مع القصة العرقية-باسم عبد الحميد حمودي- العراق- ١٩٨٠: ٦٤.

^(٣٩٣) (الفاص والواقع- ياسين النصير- العراق- ١٩٧٥: ٢٣٢).

وهكذا فإن ثنائية الحلم/الفعل تشكل حلقة تتكامل فيها الدوافع والنتائج في صيرورة تجمع بين الفن والحلم والفعل، وإن هذه الصيرورة، تمثل طاقة جبارة، تحرك عصب الحياة، وتعمل على تجديد نشاط الأمم، وقد سعى جبرا إلى تعزيز هذا التصور من خلال تركيزه على فعل الفداء والتضحية والبعث، الذي يمكن للفن أن يؤديه. ولذلك يشبهه جبرا المبدع بتموز أو أدونيس تارة، ويشبهه بالمسيح تارة أخرى^(٣٩٤)، وأحيانا بـ (بروميثيوس)^(٣٩٥).

ومن هنا جاء اهتمامه بأساطير البعث والنماء، لقدرتها على تجسيد رمزية هذا الدور. ويرى جبرا أن ((أسطورة الفداء)) شاعت في الشعر العربي الحديث في عقد الخمسينات وقد بدأ الشعراء بـ((تموز وعشتار، وانتقلوا إلى المسيح المصلوب، ورأوا أنفسهم في صورة هذا أو ذاك، واثقين أن خلال دمهم سيتحقق الفداء والانبعاث))^(٣٩٦). وهو بذلك إنما ((يعكس موقفه هو، باعتباره واحداً من ... الشعراء التمزويين))^(٣٩٧).

وقد وجد أن هذه الأسطورة خلاصه رؤى العديد من الشعراء:

- فقد كانت معادلة تموز الإنسان ((هي الأساس في كل قصيدة تقريباً))، من قصائد ((البئر المهجورة)) ديوان يوسف الخال^(٣٩٨).
- وعلى الرغم من تحول أدونيس نحو الرموز الإسلامية، إلا أن ((الحس التمزوي الطقسي الذي يوحد بين الشاعر والإله الطعين الذي سيجدد بدمائه الزرع والضرع، وحياة المدينة. مازال قائماً، وإن يتخذ له لبوساً آخر))^(٣٩٩).
- ووجد السياب بعد عام ١٩٥٤ في هذه الأسطورة ((وسيلته الشعرية الهائلة التي سخرها فيما بعد لفكرته لأكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل وأعمق شعره))^(٤٠٠).
- ويرجع اهتمام جبرا إبراهيم جبرا بهذه الأسطورة إلى فترة متقدمة من حياته الإبداعية، وتجلى ذلك في قيامه بترجمة الجزء الخاص بهذه الأسطورة من كتاب ((الغصن الذهبي)) للسير فريرز^(٤٠١). وكان لهذا الاهتمام علاقة برؤية جبرا لدور فلسطين، والمبدع الفلسطيني خاصة بعد النكبة - الفاعل في تحقيق نهوض الأمة من سباتها الطويل^(٤٠٢). وهي فكرة، كان المؤرخ (توينبي) قد أوحاها لجبرا عندما قال له: ((أنتم الفلسطينيون خرجتم من فلسطين كما خرج العلماء الإغريق من القسطنطينية، بعد أن احتلها الأتراك سنة ١٤٥٣م. أنتم تلعبون نفس الدور الحضاري الهائل في الأمة العربية، هذا هو مصيركم أو حتفكم لا أعرف))^(٤٠٣). فكان أن أصبحت فلسطين عند

^(٣٩٤) ينظر: النار والجوهر: ٤٢، والرحلة الثامنة: ١٩.

^(٣٩٥) ينظر: الفن والحلم والفعل: ٢٧-٢٨.

^(٣٩٦) ن: ٢٨ وينظر: النار والجوهر: ٣٥.

^(٣٩٧) الشاعر العربي الحديث ناقداً - ماجد السامرائي - كتاب مهرجان المربد الشعري التاسع - الجزء الثالث - بغداد - ١٩٨٩ - ١١٨.

^(٣٩٨) ينظر: النار والجوهر: ٣٨.

^(٣٩٩) ن: ٨٨.

^(٤٠٠) الرحلة الثامنة: ١٩.

^(٤٠١) ينظر: مقدمة أدونيس أو تموز - جيمس فريرز - تر/ جبرا إبراهيم جبرا - بيروت - ط ٢ - ١٩٧٩: ٩.

^(٤٠٢) ينظر: الرحلة الثامنة: ٧٤.

^(٤٠٣) ينابيع الرويا: ١٣٦.

جبرا ((فكرة جامعة تجتاح أمة بكاملها))^(٤٠٤). وأصبح الفلسطيني هو الفرد الباعث، يقول على لسان إحدى شخصيات (البحث عن وليد مسعود): ((أينما كان هناك بروز في علم، أو مال، أو فكرة أو أدب أو تجديد، وجدت ذلك الفلسطيني المنفي؛ تراه فاعلاً، محرضاً، منظرًا، محققًا لكل ما هو مختلف، أينما كان هناك عمل جرى ينتهي إلى التضحية بالذات، وجدت الفلسطيني))^(٤٠٥).

حاول جبرا تجسيد رؤى البعث والفداء التمزوي في شعره فكان أن سمى ديوانه الأول (تموز في المدينة)، ساعياً فيه إلى تصوير بوار المدينة العربية الحديثة، باستلهامه أسطورة تموز، وتوظيفها بصورة مضمّنة للتعبير عن رؤاه بهذا الخصوص. ألا أن رؤى جبرا كانت تشاؤمية، فتموز اله الخصب، هنا ((إنسان مصلوب على شرفات المدينة، معلق بعواميدها، ملقى في مقاهيها))^(٤٠٦)، حيث إلا أمل في انبعاث جديد بعد أن تحول المطر المقترن رمزياً به إلى دمع ودم:

واستغثنا بالمطر/ ولم ننم.

نستصرخ العشق القديم

ولما أمطرت، كان المطر.

وآلماها، دمعاً ودم^(٤٠٧).

وتكاد تكون هذه التشاؤمية أيضاً، هي الغلالة التي تغلف رؤيا ديوانيه الآخرين (المدار المغلق) و (لوعة الشمس)، ولذلك فإنه مالبث أن بحث عن منفذ آخر يحقق فيه حلمه بالإنسان الفلسطيني المؤثر في حياة الآخرين والمحرك لديمومتها. فكان أن وجد في الرواية الوسيلة الأنجع لبلورة هذا الحلم.

سعى جبرا عبر رواياته إلى تشكيل حلمه، أو أسطوريته الخاصة، وهو في ذلك لا يخرج عن صلب مهمة الفن، التي ((هي خلق الأسطورة منذ عهد هوميروس حتى (دون كيشوت) عند سر فانتس، ومنذ (فاوست) جوته حتى (الأم) عند جوركي. خلق الشخصية الإنسانية البطولية المعبرة في كل مرحلة عن مصير الإنسان ومستقبله، قضية ملحة مطروحة برمتها على الإنسان))^(٤٠٨).

واستخدم الأسطورة في التعبير ((أقدم صورة عرفها الإنسان، وماتزال حتى اليوم أصدق وأقرب صورة من صور التعبير))^(٤٠٩). محققة توازن الممكن والمستحيل في ((محاولة دائمة للربط بين العالمين الخارجي والداخلي، بين المرئي والمحسوس وغير المحسوس))^(٤١٠).

(٤٠٤) ن.م.

(٤٠٥) الرواية: ٣٢٢-٣٢٣.

(٤٠٦) الفترة الحرجة (دراسات نقدية) - رياض نجيب الريس- بيروت، ١٤٠.

(٤٠٧) تموز في المدينة: ٤٤.

(٤٠٨) واقعية بلا ضفاف: ٤٧.

(٤٠٩) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية- عز الدين اسماعيل- دار العودة- بيروت- ط٣- ٩٨١- ٢٢٦.

(٤١٠) عالم الرواية: ١٥٥-١٥٦.

كان حلم جبرا التعويضي المشكل بواسطة اللغة، والذي أراد منه تحقيق الصورة التي يرغب فيها، رافداً مهماً ساعده على تكيف الواقع حسيماً يريد، وكانت الكتابة وسيلة تتيح له أن يعيد بناء العالم وفق الرؤية التي يراها والتي يشتهيها يقول: لا أريد من الكتابة ((أن أعيد ترتيب الحياة عل نحو يرضيني ويرضي الجميع أبداً. إنما أريد أن اركبها كما اشتهي، بحيث يصبح للكون المعنى الذي أشعر أنه موجود فيه))^(٤١١).

ونستطيع أن نتابع حلم جبرا المضمّن في رواياته، عن طريق متابعة خلقه لصورة الشخصية الفلسطينية، وهي دائماً أديب أو فنان يتميز في وسط غير بيئته الأولى، ويمتلك مهارة خارقة على التأثير في الآخرين بإمكاناته الخاصة، فيدفعهم إلى تغيير أنماط حياتهم.

وإذا كان لنا أن نعدّ البطل ((انعكاساً لخالفه في علاقة هذا الأخير مع التنظيم الاجتماعي))^(٤١٢). فإن صورة البطل في روايات جبرا كانت حلمه الذي يقتات على الواقع، ليعود إليه بصورة اقرب إلى التأليه. حتى في روايته الأولى ((صراخ في ليل طويل))، والتي كتبها في فلسطين، نجد بذور هذه الشخصية الرئيسية المميزة في صورة أمين سمّاع، بطل الرواية. الا أن جبرا لم يضيف عليه طابعاً خارقاً يحوله، إلى رمز أسطوري، كما فعل مع وليد مسعود فيما بعد. لكن الرواية، استطاعت أن توحى برويا مؤمنة بالانبعاث والانطلاق نحو المستقبل بالخلاص من الماضي.

في (صيادون في شارع ضيق) كانت الشخصية الرئيسية جميل فران لولباً يحرك باقي الشخصيات، ويدفعها نحو الفعل الصحيح، وهو تغيير الواقع، وبعث المدينة الميتة. لكنه أيضاً لم يكتسب بعداً أسطورياً، وإنما ظل شخصاً متميزاً ومختلفاً عن الآخرين بقدرته على إدراك حقائق الأشياء وعلاقاتها الغامضة وبإيمانه بضرورة حصول تغيير ما.

في (السفينة) بدأت صورة هذا الحلم تتجسد بوضوح وتجلّ، في شخصيته (وديع عساف)، وهو الآخر فلسطيني، مثقف وفنان (رسام)، جعله جبرا يبدو شخصاً ساحراً وجذاباً، (استقطب كل من في السفينة، خاصة عصام، الذي يصرّح وبعد أيام قليلة من معرفته به قائلاً: ((كنت أراه كبيراً ومهماً، ضرورياً للحياة، لماذا؟ كيف لست ادري.. كنت أراني أقول، يمشي نحو فوهات البنادق والمدافع، وتعجز كلها عن إصابته))^(٤١٣) مضيفاً عليه هالة من التمجيد والتعظيم تجعل عصام يبدو تابعاً مسلوب الإرادة، لايتوانى في أن يعلن تبعيته هذه بقوله: ((لو خطر لوديع أن يقول لي اقفز إلى البحر لفعلت))^(٤١٤).

^(٤١١) الفن والحلم والفعل: ١٦٥.

^(٤١٢) عالم الرواية: ١٥٥-١٥٦.

^(٤١٣) السفينة: ٣٦.

^(٤١٤) ن.م: ٣٦.

من ناحية أخرى نجد أن وديعاً يماهي بين ذاته وبين المسيح، ويحاول ان يجسم هذا التماهي في لوحاته، وكان المكان (فلسطين)^(٤١٥) الذي يتغنى به وديع يلعب دوراً مهماً يرفد هذا التوحد.

الا أن هذه الفكرة وجدت تجسيدها الأمثل في رواية (البحث عن وليد مسعود)، بجعل وليد مركزاً فاعلاً تدور في مداره كل الشخصيات الاخرى، ومركز فعل بطولي، ثوري من منظور جبراً^(٤١٦).

وهذه المركزية لا تتأتى اعتباراً وإنما حاول المؤلف أن يحشد من الصفات البطولية والإنسانية والخرافة أحياناً - ما يبرر هذه المركزية. تصفه إحدى الشخصيات قائلة: ((فوليد إنما هو ذلك الفلسطيني، الرفض، الرائد، الباني، الموحد (إذا كان لامتي أن تتوحد)، العالم، المهندس التكنولوجي، المجدد، المحرك للضمير العربي بعنف، وليد كما عرفته كان يرفض القيام بدور لا يتقنه، ودوره الأهم هو تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم، على الحرية، على الحب، عل التمرد على السلفية تحقيقاً للثورة العربية كلها))^(٤١٧)، وهو دائم التأثير في إذهان الآخرين بوجوده العيني، وباختفائه^(٤١٨).

وقد سعى جبراً بذلك إلى خلق بطل ((أسطوري اجتمعت فيه التجربة والأحلام))^(٤١٩)، مستوحياً رمز الاله تموز، يقول (وليد) بعد أن يعتقله الصهاينة: ((إن كان لك أن تحيي بعذابي، بموتي يامدينتي، فليعذبوني ولأمت))^(٤٢٠).

وفي الحقيقة يكاد يكون بناء شخصية (وليد مسعود)، وإلى حد ما (سراب عفان)، و(نائل عمران) مقارباً لمفهوم البطل المأساوي في فن المأساة الذي يتحمل تبعات فرادته وخصوصيته في التعامل مع الوجود، ومع أوزار الآخرين فيندفع إلى فعل فداء يشاكل تضحية المسيح^(٤٢١)، كجزء من تكوينه النفسي والفكري.

^(٤١٥) ينظر: ن: ٨٠.

^(٤١٦) ينظر: الرواية في العراق (١٩٦٥-١٩٨٠) - نجم عبدالله كاظم - بغداد - ١٩٨٧: ١٤٤.

^(٤١٧) البحث عن وليد مسعود: ٣٢٢.

^(٤١٨) ينظر: ن: ٣٤٣.

^(٤١٩) في النقد القصصي - عبد الجبار عباس - العراق - ١٩٨٠: ١٢٤، وينظر كذلك فصول في النقد - غالب هلسا - بيروت - ط١ - ١٩٨٤: ٥٥، وينظر علائق البيت الروائي (دراسة في رواية البحث عن وليد مسعود) - ياسين النصير - مج/الاقلام - ع٥ - س١٩ - مايس ١٩٨٤: ٧٥.

^(٤٢٠) الرواية: ٢٤٤.

^(٤٢١) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي - المأساة - كليفر دليج - تر/عبدالواحد لؤلؤة - بغداد - ١٩٨٢: ٩٩ - ١٠٠.

ويتأتى هذا من اهتمام جبرا بالشخصية ((المحورية التي يمكن أن تملأ ازمنة الآخرين، وأن تجعلهم يدورون في فلكها))^(٤٢٢)، والتي يرى فيها جبرا ((ركنا مهماً في تحريك أحداث الحياة العربية))^(٤٢٣)، فالراوي قد ((تسجل التغيرات الكبيرة من ناحية أخرى في خلق الروائي لشخصيات معينة فاعلة في عصرها كما يراها هو تؤثر في المجتمع بحيث يتغير المجتمع، في مرات كثيرة ضمن إطار هذه الشخصيات نفسها- أي أن لهذه الشخصيات أثراً في نفوس الناس، والأجيال التي تقرأ عن هذه الشخصيات بحيث أنها تصبح جزءاً من تفكيرهم أو نشاطهم اللاواعي الذي يؤثر بالتالي على تصرفهم فيصبحون جزءاً من التغيرات))^(٤٢٤).

سعى جبرا إلى أن تتضمن رواياته مستويات رمزية اسطورية، يتمشى مع دعوته التي طالب الروائيين بها، وهي أن يكون موضوع الرواية موضوعاً كبيراً يبني على مستويين فـ((إذا كان للرواية أن تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة، من ناحية، وان تفعل فعلاً دينامياً في حياة الفرد والجماعة من ناحية أخرى، فلا بد لها، فيما أرى، أن تنشط كعمل فني على مستويين اثنين هما:

أولاً: مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع..... الخ)
ثانياً: مستوى الأسطورة))^(٤٢٥).

ويقول أيضاً: ((أن العمل الفني إذا كان صائباً ومقنعاً من الناحية الواقعية، وله في الوقت نفسه قيمة رمزية ضمنية يكون هذا العمل هو العمل الفني الحقيقي))^(٤٢٦).

ولهذا كانت (رجال في الشمس) رواية غسان كنفاني، التي جسدت واقعاً تاريخياً وحملت بعداً رمزياً في آن واحد، أكثر تأثيراً في جبرا من مسرحية كنفاني (الباب) لان هذه ظلت في حدود الرمز والدلالة دون تعميق للبعد الواقعي^(٤٢٧).

وكذلك استطاعت (ألف ليلة وليلة) أن تحقق خلودها وعالميتها، مع تعبيرها عن الواقع والمحدود، وكانت منطوياتها الرمزية عميقة التغلغل في كشفها عن النوازع الإنسانية المطلقة^(٤٢٨).

يؤكد جبرا على أن المستوى الأول، يتمثل في إعادة خلق الواقع خلقاً جديداً متنامياً متكاملأ. وأن هذا هو المستوى الظاهر، الذي قد يظل ناقصاً مالم يتحقق المستوى

^(٤٢٢) المستقبل في الماضي (الزمن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا) - رزاق إبراهيم حسن- مج/الاقلام- ٥٤س-١٩-مايس، ١٩٨٤: ٨٥.

^(٤٢٣) حوار مع جبرا إبراهيم جبرا والدكتور عبدالرحمن منيف- اجراه ماجد السامرائي- مج/افاق عربية- س ٢-٧٤- آذار، ١٩٧٧: ٨٨.

^(٤٢٤) ن: ٩٠.

^(٤٢٥) الرحلة الثامنة: ٧٥.

^(٤٢٦) ينابيع الرؤيا: ١٣٤.

^(٤٢٧) ينظر: ن: ٢١.

^(٤٢٨) ينظر: الحرية والطوفان: ٤٩-٥٠.

الثاني المضمّن (مستوى الأسطورة)، مما يمنح الرواية عمقاً ونضجاً، ونفاذاً سحرياً، وقدرة على التأثير المتجدد في النفس والمجتمع^(٤٢٩).

ويؤكد على أن هذا المستوى يجب أن يأتي عفواً وتلقائياً، دون تصميم أو قصد مسبق. كما يؤكد على أن هذا المنطوى المضمن، لا يحقق مغزاه مالم يتم بناء المستوى الأول (الواقع) بنجاح ((فالعمل الأسطوري يكون غير وارد في عمل لم يتكامل بناؤه الخارجي إلى الحد الذي يبرر المنطويات الأسطورية التي لانعياها بوضوح))^(٤٣٠).

ولاشك في أن ((كل فن أصيل هو فن رمزي: إنه جسر يمتد بين عالمين، والعلاقة التي يتم تحتها التعبير عن واقع عميق، الواقع الحقيقي، وغاية الفن هي أنه يتجاوزه للواقع التجريبي يصبو إلى التعبير عن الواقع المستتر بيد أنه لا يستطيع إعادة بنائه أبداً على نحو مباشر، وإنما يتوسل إلى ذلك بالرموز، بالظلال المائلة))^(٤٣١)، ذلك لأن ((الذهن البشري بالإضافة إلى ما يتطلبه من حقيقة باطنية وراء الحقيقة المرئية، من شأنه أن يضيف على التفصيل الواقعي مغزى يتخطى الواقعي، بحيث أن مثل الواقعية العليا تلبست تلقائياً مظهرًا رمزيًا))^(٤٣٢).

وفي الفن غالباً ما تتخلق علاقة حركية ((تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خلاصة اللحظة، والواقع الراهن، والواقع الممكن، صورة الشيء الحيادية والصورة الحلمية الإنسانية بل إن أغرب الأحلام لا يشكل أثراً فنياً إذا نقل حرفياً، لأن نقله الحرفي يبقيه أسير حالته الانعكاسية، ولا بد أن يتجاوز هذه الحالة الخاصة، إلى محاورة العالم كي يكتسب الحضور الفني))^(٤٣٣).

ولذلك فإن توافر النص الأدبي على المستويين- كما يرغب جبرا في ذلك- يضمن للعمل الفني، التخلص من سطوة النقل المباشر للواقع، من جهة ويساعد على النفاذ إلى المنطويات الخفية في العلاقات البشرية الاجتماعية، والدخائل النفسية، وكشف إمكانات التحرك التي قد يتحياها هذا النفاذ من جهة أخرى، فيصبح النص بما يحمل من رؤى وأفكار ومواقف، مشروعاً دائماً القدرة على التفتح باتجاه صيرورات إنسانية جديدة.

فللواقع عند جبرا ((ألف وجه تذهمنا كل مرة على نحو جديد، والإنسان مأخوذ بهذا الواقع ولن يستطيع أن يرى ألا مايدهمه منه رؤية الاضطراب والتشتيت. أما المبدع فيسخر فنه للتحكم ولو ببعضه. فالواقع هو في النهاية ما يفلح الفنان في بلورته في مصفر رمزي تشع منه المعاني))^(٤٣٤). ولتحقيق ذلك يعتمد الأديب مبدأ الانتقاء من الواقع، فالواقعية هنا ليست انعكاساً للأشياء في المرأة، وإنما هي ((تكثيف للتفاصيل التي ينتقيها الكاتب انتقاءً حذراً بارعاً، أشبه بانتقاء الشاعر للألفاظ والصور))^(٤٣٥)- أنها إحساس ((بما في الحياة من تفجر هائل أعمى، تدعمها رؤية الفنان للغوامض

(٤٢٩) ينظر: الرحلة الثامنة: ٧٥.

(٤٣٠) ينظر: ن: ٧٦.

(٤٣١) رؤية دوستوفسكي للعالم -نيقولا برديائف- تر/فؤاد كامل- بغداد- ١٩٨٦: ٢٢.

(٤٣٢) الأديب وصناعته: ١٨-١٩.

(٤٣٣) حركية الإبداع- خالدة سعيد- دار العودة- بيروت- ط١- ١٩٧٩: ١٦.

(٤٣٤) الرحلة الثامنة: ٦٣.

(٤٣٥) ن: ٦٤.

والمجاهيل، فتضع على الورق شيئاً من هذه الشظايا- شظايا تجربة الإنسان مشحونة بغوامضها ومجاهلها^(٤٣٦)، وبذلك يخلق المبدع نماذجاً للممكن، وإذا كان ((موفقاً في تصويرهم يصبحون نوعاً من المثل للمجتمع بحيث ينطبق عليهم ما قاله (أوسكار وايلد) الفن لا يقلد الحياة، بل أن الحياة تقلد الفن))^(٤٣٧). وهذا يعتمد- عند جبرا- على طاقة الروائي وشاعريته التي تستطيع أن تمازج بين الواقعي والخارق، بين الحقيقي والمتخيل، مثلما استطاع (ماركيز) أن يجعل من قرية محدودة ((مصغراً لملمحة الإنسان المستمرة عبر القرون بحماقاتها وبطولاتها)) وهذا ما يجعل تداخل روح الشعر مع روح النثر ضرورة ملحة في العمل الروائي الناجح^(٤٣٨).

سعى جبرا في رواياته إلى تحقيق هذا التمازج الذي دعى إليه، بين الواقعي والرمزي، بين الحقيقي والمتخيل، مانحاً بعض رواياته بعداً أسطورياً. فإذا كنا نقبل أحداث وشخصيات الرواية، على أنها تصور أو تخلق عالماً متنامياً متكاملًا فيه حيوات تتصارع وتتجاذب حباً أو كرهاً، فيه الكثير من تجربة جبرا إبراهيم جبرا الخاصة، وعلاقاته الشخصية^(٤٣٩)، فإننا نستطيع أن نلمح المستوى المضمّن، الرمزي، الذي عمل جبرا على أن لا تخلو رواياته منه، حتى غدت واقعية رواياته ((منغمسة بالفنتازيا))^(٤٤٠)، رابطاً ذلك برويته لدور المبدع المحقّز والفاعل والمجدد بتضحياته نضارة الحياة.



^(٤٣٦) ن، م.
^(٤٣٧) الفن والحلم والفعل: ١٥٦.
^(٤٣٨) ينظر: تأملات في بنيان مرمري- جبرا إبراهيم- جبرا – منشورات رياض الريس- لندن- ٢٤: ١٩٨٩.
^(٤٣٩) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا روائياً (خارج التسجيلية الفوتغرافية.. داخل فنتازيا الواقع) – محمد الجزائري- مج/ الأعلام- ١٤- ٣- كانون الثاني- آذار- ٤٨: ١٩٩٥.
^(٤٤٠) ن: ٤٧.

الفصل الثاني

مدخل

يفضي الجمع بين نقيضين ضمن علاقة واحدة، إلى توليد حركة صيرورة دائمة، نتيجة الصراع الناشب بينهما ولذلك يعد ((مفهوم الحركة من أهم وأقدم المفاهيم الجدلية جميعاً، حتى أن الجدليين بصفة عامة يرتدون به إلى (هيراقليطس). بل يرى جارودي أن المكتشفات الكبرى كلها سواء في القرن التاسع عشر أو في القرن العشرين، لم تفعل شيئاً أكثر من أنها أعطت المفهوم الهيراقليطي للصيرورة الشاملة مغزى ومعنى متزايد العمق على الدوام، ومضمونا علمياً أكثر غنى وثراءً))^(٤٤١).

وفي الحقيقة أن انتشار مفهوم الحركة، كان أسبق من القرن التاسع عشر، فالمتتبع لا يستطيع أن يغفل ما لعبته المكتشفات العلمية، التي توسعت مع ازدهار العلوم في القرن السابع عشر، من دور في ترسيخ مفهوم الحركة في الأذهان ((فلقد تعود الناس منذ اكتشاف نظام الثقل والجاذبية، ودوران الأرض وما إليها، أن ينظروا إلى الطبيعة لابوصفها جماداً بل حركة))^(٤٤٢).

الحركة تتابع زمني، إلا أنه يظل تجريدياً مالم يتحقق عياناً في وسط مكاني إذ أن الحركة مقولة تجمع بين كلا البعدين، وكان أرسطو قد سبق إلى الجمع بين الزمان والمكان، في الحركة المتحركة في المتقدم والمتأخر^(٤٤٣).

ومع بدايات القرن العشرين شاع الجمع بينهما، كوسيلة لحفظهما معاً. وقد أعلن العالم الرياضي (هرفان منكوسكي) وحدتهما إذ قال: ((بعد اليوم يتضاءل الزمن وحده، أو المسافة وحدها، ولن يحفظ عليهما وجودهما إلا نوع من الوحدة بينهما))^(٤٤٤). وقد تأثر الأدب بهذا التوجه، فدخل الزمان بالمكان أو بالمسافة حتى غدا تحول أحدهما إلى الآخر أمراً ضرورياً^(٤٤٥).

شاع في دراسات نقاد الأدب، مصطلح يجمع بين الزمان والمكان في الأدب، يسميه (بختين) (كرونوتوب chronotope) أو الزمكان. وهو مصطلح يطلق ((على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعب في الأدب استيعاباً فنياً))^(٤٤٦). و((ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي، هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص، الزمان هنا يتكثف، يتراص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً، والمكان أيضاً يتكشف يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث. التاريخ علاقات الزمان تتكشف في المكان أو المكان يُدرك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني))^(٤٤٧). ويحدد بختين للزمان الفني وظيفة يؤديها في النص الأدبي تتمثل في:

^(٤٤١) تطور الجدل بعد هيجل (الكتاب الثاني جدل الطبيعة): ٣٥.

^(٤٤٢) الصراع في الوجود: ٨١-٨٢.

^(٤٤٣) ينظر: الزمان الوجودي- عبد الرحمن بدوي- بيروت ط-٣-١٩٧٣: ٦٠.

^(٤٤٤) اتجاهات الشعر العربي المعاصر- احسان عباس- الكويت- ١٩٧٨: ٨٤.

^(٤٤٥) ينظر: ن: ٨٤.

^(٤٤٦) أشكال الزمان والمكان في الرواية- ميخائيل بختين- تر/ يوسف حلاق- دمشق- ١٩٩٠: ٥.

^(٤٤٧) أشكال الزمان والمكان في الرواية: ٦.

١- تُشكل الزمكانات مراكز تنظيمية للأحداث، ففيها يتطور الحدث عبر تأزماته وانفراجاته.

٢- الأهمية التصويرية للزمكانات، فالزمن يأخذ طابعاً مجسداً في مكان محدد^(٤٤٨). كما أنه يحدد ((الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي))^(٤٤٩).

فضلا عن ذلك فإن للزمكان (قيمة انفعالية)^(٤٥٠)، مهيئة للتأثير في المتلقي. ويطلق إبراهيم جنداري على تداخل كلا البعدين الزماني والمكاني في روايات جبرا لفظ(الفضاء) يقول: ((إننا ننطلق من اشتغال لفظة الفضاء على المكان والزمان، محاولين استكشاف فضاء النص، أي المكان بترابطه مع الزمان، وما يتمخض عن هذه العلاقة إذ يبرز الارتباط المتبادل بين العلاقات المكانية والزمانية في الكل المدرك الملموس))^(٤٥١). ((فالفضاء إذاً يشتمل على المكان والزمان، لاكما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب ومسهمين في تخصيص واقع النص وفي نسج نكهته المميزة))^(٤٥٢).

فيكون(الفضاء) عند جنداري مرادفاً للزمكان عند (بختين)، لذا سأقتصر هنا على استخدام مصطلح الأخير للدلالة على تداخل الزمن بالمكان في أدب جبرا، حيث أنهما لا يكادان ينفصلان عن بعضهما دلالة ومغزى.

زمكانية جبرا إبراهيم جبرا، ستمر حتماً عبر علاقة الذات بالواقع، وعلاقة الذات بالنص. وبما أنه سبق أن حددنا كلا العلاقتين بعد أن وجد جبرا في الكتابة الأدبية مساحة البوح اللازمة للذات، في تشكيل ممارستها الحقيقية على مستوى الأنا والمجموع، وعلى مستوى الواقع والحلم معاً، لذا فإننا سنكتفي هنا بتتبع حالات التشكيل الزمكاني ورصدها في كتاباته المتنوعة، وعلاقة هذه الزمكانات في بلورة رؤاه فنياً.

وفي رصدنا الأول لمجموع ما يشكل دلالات متكررة، متعلقة ببعدي الزمان والمكان في كتابات جبرا الأدبية. سنجد أن بعضها يلح بالظهور رموزاً تأسيسية، سواء أكانت في صيغة تقابلية ثنائية كالماضي-الحاضر، والنسق الزمني الدائري-النسق الزمني الأفقي، والمغلق-المفتوح، والمدينة-الطبيعة. أم جاء في صيغة مفردة، كالبر، والجذور، والصخرة. ألا أن الصيغتين كلتيهما يمكن أن تدخل ضمن جدل الأليف-المعادي.

صار الزمن في العصر الحديث ((الفكرة المميزة لهذا الجيل))، فهو مدار الكثير من النظريات، والاتجاهات الفلسفية ومدار نتاج الكثير من الأدباء فهو ((حاضر في أدب بروسست، وجويس، ومان، وفرجينيا وولف، وفولكنر، وسارتر. وكامن في شعر فالييري،

^(٤٤٨) ينظر: ن: ٢٢٩-٢٣٠.

^(٤٤٩) ن: ٢٢٠.

^(٤٥٠) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا- إبراهيم جنداري جمعة- رسالة دكتوراه- كلية الآداب- جامعة الموصل- ١٩٩٠: ١٩.

^(٤٥١) ن: ١٩-٢٠.

^(٤٥٢) ن: ٢٠.

وريلكه، واليوت، وريفردى))^(٤٥٣). بل إن قضية الزمن، أصبحت لعبة هذا العصر وأساس حضارته وتفسيرها لما فيه من مظاهر متناقضة))^(٤٥٤).

كما ان اهتمام الأدب الروائي بالزمن، حدا بـ (الآن روب-جريبه) الى أن يرى فيه الشخصية الرئيسة في الكثير من الروايات، فهو يدخل عنصرا جذريا في معمارية الرواية^(٤٥٥).

لقد اهتم جبرا بالزمن في أدبه، وحاول أن يخضعه لقدرة الكلمة على الإمساك بالأشياء الغاربة، يقول: ((أريد أن أجعل الكلمة وسيلة لتصوير الزمن. أجعل منها وسيلة للخوض في المشكلة الزمانية، بحيث أوحى للقارئ بأنه يعبر معي مساحات زمنية لها امتدادات ولها أعماق))^(٤٥٦).

ويقول عن روايته (البحث عن وليد مسعود): ((في الواقع (البحث عن وليد مسعود) في أساسها هي نوع من البحث عن الزمن)) و((محاولة لاستعادة الزمن وبلورته، ووضعها في شكل معين، يتجهر فيه هذا الشيء الذي لا يمكن أن يحدده الإنسان، ولا يمكن أن يلمسه، وهو الزمن))^(٤٥٧).

والزمن عنده هو الذي يشكل النفس الإنسانية، فهي عبارة عن ((تراكم الزمن فيها، مع ما يتركه الزمن من آثار: آثار الجروح والندوب، والافراح، والاحزان، والمآسي، الخ... والصدمات مع الناس، والصدمات مع النفس.. الصراعات المختلفة، والافراح العنيفة، الشهوات العابرة، والشهوات القائمة الباقية. هذا كله أيضا في تجربة الانسان يتسلسل زمنيا، ويبقى حاضرا في الذهن بشكل ما لا يبقى واعيا. إنه نصف واع أو لاواع لكنه موجود في الذهن))^(٤٥٨).

على أننا يجب أن نؤكد هنا، أن اهتمام جبرا بالزمن أو بالمكان، لم يكن وليد تأثر بما هو سائد في اتجاهات وتيارات توليها أهمية خاصة فحسب؛ وإنما هو لارتباطه بتجربته الخاصة وبواقعه المثقل بالنفي والإبعاد، والفصم عن مكانيته الأولى، ودخوله في مكانية جديدة. فإذا كان الإنسان ((مخلوقا في حيز زمني ومكاني))^(٤٥٩)، فإنه قد يألف هذا الحيز أو لا يألفه. وتبعاً لذلك، يحاول التكيف التدريجي معه في حركة دخول وخروج من الذات وإليها. والتذبذب بين الانتشار أو الانكماش. وهو ((طبقا لحاجاته ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها. وقد تكون نفس الأماكن جاذبة أو طاردة))^(٤٦٠). لأن المكان ((يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر، إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي ترتبط به))^(٤٦١).

إن استعمال الزمن في الادب، نابع من مدى إحساسنا بهذا الزمن. وهو يختلف من شخص الى آخر ((فنحن ندرك القطار أو نغادر المكتب أو نجلس لتناول العشاء حسب زمن الساعة. أما تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا فتسير بسرعة شخصية مختلفة. وإحساسنا

^(٤٥٣) ينظر: لحظة الابدية- سمير الحاج شاهين-بيروت-١٩٨٠: ٦٣-٦٤.

^(٤٥٤) الشعر والزمن-جلال الخياط-بغداد-١٩٧٥: ١١٣.

^(٤٥٥) ينظر: نحو رواية جديدة-الآن روب جريبه- تر/ مصطفى ابراهيم مصطفى-مصر: ١٣٤.

^(٤٥٦) ينابيع الرؤيا: ٦٣.

^(٤٥٧) الفن والحلم والفعل: ٤٨٢-٤٨٣.

^(٤٥٨) ن: ٤٨٣.

^(٤٥٩) جماليات المكان -مجموعة من الباحثين- الدار البيضاء- ط٢- ١٩٨٨: ٥.

^(٤٦٠) ن: ٦٣.

^(٤٦١) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)- سيزا قاسم- مصر - ١٩٨٤: ١١٤-١١٥.

بسرعة التجربة أو مدتها يُقدّر بمدلولات القيم فقط، ويقاس بزماننا الشخصي. بالزمن السيكولوجي، وإن كنا نقسّمه لأغراض المقارنة على نقاط ثابتة من الزمن (الاصطلاحي) ^(٤٦٢)؛ ولهذا فإن الزمن في الأدب يمكن أن يقسم نوعين:

١- الزمن الذاتي أو النفسي، وهو الزمن بصفته خبرة ذاتية تدخل في نسيج حياة الإنسان.

٢- الزمن الموضوعي، أو الزمن الخارجي، وهو ما يتعارف عليه الجميع في الساعات والتقاويم ^(٤٦٣).

كلا الزمنين موجود في أدب جبرا، إلا أن اهتمامه كان منصبا بالدرجة الأولى على الزمن الذاتي، أو النفسي. لقد كان منشغلا بتصوير العلاقة الناشئة بين الذات وبين الحيز الزماني والمكاني الذي تحيا فيه، وأثر كل منهما في الآخر.

١- مكان الدائرة

ارتبطت حياة جبرا إبراهيم جبرا، التي امتدت الى أكثر من سبعين سنة بأماكن متعددة، تتشكل في تجربته الأدبية ضمن زمكانين هما الأليف والمعادي. وهما عموما، الزمن الماضي، المرتبط مكانيا بالقدس أو فلسطين. والزمن الحاضر المرتبط بالمنفى، وهو الواقع العربي عامة، وبغداد على وجه الخصوص. ومع أن الحاضر في حقيقته عبارة عن لحظة تتمزق بين الماضي والمستقبل، إلا أنه في أدب جبرا، كان يجسد قوة تمارس حضورها الكثيف عليه.

بين الزمكانين هناك تواصل، وأن كان توصالا تستدعيه الضرورة المتمثلة بالاتصال الطبيعي بين الأزمان الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل، في سيرها غير الآبه برضى الذات أو سخطها. إلا أن الذات المبدعة تمارس آليتها الدفاعية، التي تساعدها على إعادة تشكيل الزمن فنيا وفق متطلباتها هي.

عاش جبرا طفولته، وشبابه الأول في فلسطين قبل حدوث النكبة، ثم جاء الى العراق بعدها مكرها ^(٤٦٤)، وإذا به يتزوج ويستقر فيه. وقد كان لتلك المرحلة التي قضاها في فلسطين (بيت لحم، ثم القدس)، أثرها الكبير في ما كتب عن فلسطين عامة وعن نظريته اللاحقة للأمكنة التي استقر فيها بعد ذلك.

ومع أن مواقفه تجاه الزمان والمكان، ولاسيما (المدينة) كانت جذورها تمتد إلى ما قبل مغادرته فلسطين، إلا أن واقعة النكبة واضطراره إلى ترك وطنه بحثا عن الاستقرار، ترك أثرا واضحا في قولبة مواقفه ضمن اتجاهات محددة، تتماشى غالبا وإحساسه بالنفي، والاعتراب والبحث عن الهوية والأرض التي يستقر عليها. فكان أن نشب صراع مستمر، بين صورتني الماضي بهنائه المفقودة، والحاضر بإخفاقاته المتكررة في التكيف مع الواقع الجديد عليه.

وكانت الذات تستدعي خبرتها الماضية، المخزونة في الذاكرة في شكل صورة للحياة الأليفة الآمنة. ولهذا كان النسق الدائري هو النسق الزمني المسيطر على أدب جبرا - لا سيما الروائي- وذلك بالعودة الى الوراء، الى نقطة الانطلاق الأولى. فهذا النسق

^(٤٦٢) الزمن والرواية- أ. أ. مندلاو-م/ احسان عباس- بيروت- ط١- ١٩٧٧: ٧٧.

^(٤٦٣) ينظر الزمن في الأدب- هانز مير هوف- تر/ أسعد رزوق- القاهرة- ١٩٧٢: ١٠- ١١.

^(٤٦٤) يقول جبرا رداً على الذي نصحه بالذهاب الى بغداد بحثا عن عمل فيها: ((لو كانت مبلطة بالذهب، لما ذهبت إليها)) نقلا عن جبرا إبراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: ١١

يتعامل مع الزمن ((على إنه ليس مجرد لحظات متلاحقة وإنما هو تركيب دائري، فتنتهي الدائرة الى حيث بدأت في الحس الزمني عند الفرد))^(٤٦٥).

ويعلل جبرا اهتمامه بالحس الدائري للزمن، على انه تأثر بطبيعة الحضارة العربية، إذ يقول: ((في الواقع عندي هذا الشعور القوي الذي يبدو أنه تبلور عند العرب عبر قرون الحضارة العربية، وهو : أن الزمن دائري، وهو شعور ضمني قوي متغلغل في المخيلة العربية، كما نتمثلها في المكتوب والمأثور، وله فعله الخاص في موقف العرب من التاريخ))^(٤٦٦).

وقد لانستطيع التقليل من أهمية هذا العامل المتغلغل في النفس العربية، إلا أننا في الوقت عينه، لانستطيع التغاضي عن طبيعة الوضع الذي نشأ فيه جبرا، والوضع الذي آل به الى أن يترك وطنه، لذا سيقترن الزمن الدائري عند جبرا بفكرة العودة الى الوطن، وهي غالباً عودة تسلك مساراً محدداً هو الذاكرة وزمنها كفعل تعويض عن زمن الحاضر، يقول مستذكراً مدينته: ((إنني أذكر القدس الجديدة، القدس السلبية، كآدم يذكر الجنة. فالصبي إذ ينمو، تنمو المدينة في كل زاوية من زوايا نفسه، وصباه إنما هو انعكاس لمئات الطرقات والبيوت والحوانيت والأزقة والأشجار... أين تنتهي الذات ويبدأ الموضوع هنا؟ شارع بكى فيه الولد، وجاع، وضحك، وعشق فتاة... مثل هذا الشارع هل يمكن أن يبقى امتداداً هندسياً وموضوعياً مجرداً؟ وإذا ما جاء العدو، وحطم الأرضة بمصفحاته، ونسف البيوت على من فيها، واجتث الأهل والصحب من جذورهم، وألقى بالفتى وقد أصبح شاباً عبر الوديان، عبر الصحارى، الى طرق أخرى، ومنازل أخرى. هل له إلا أن يرى في ذلك محاولة جائرة لفصم الذات والذات يجب أن لا تفصم؟ ومن هنا كان شعور كل فلسطيني أن لا بد له من العودة فالعودة هي أكثر من استرداد أرض سلبها العدو، انها استرداد القسم الآخر من الذات. انها استرداد للنفس بكاملها))^(٤٦٧).

سنلمح هذا الحس الدائري في الكثير من نتاجه الأدبي ((فالزمن الدائري ينطق على مجمل رواياته- بنسب مختلفة- اذ تحوي على العودة الى ماض أكثر قدماً ونفاذاً في أعماق الأرض))^(٤٦٨). لكنه اكمالاً لتقنياته الروائية، كان يسعى الى أن يمازج بين النسقين الأفقي، والعمودي (الدائري). فكان يختار لرواياته نسقاً زمنياً أفقياً، تتطور فيه الأحداث

^(٤٦٥) ينابيع الرؤيا: ٦٦.

^(٤٦٦) ن.م.

^(٤٦٧) الرحلة الثامنة: ١١٩.

^(٤٦٨) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ٧٢.

وصولاً الى الخاتمة. وهو يمثل زمن المغامرة لازمن الحكي. وقد يكون هذا الزمن في مدة استغراقه بعض يوم، كما في رواية الغرفة الأخرى)، أو يوماً، كما في (صراخ في ليل طويل). أو أسبوعاً كما في (السفينة) أو عدة أشهر كما في (مذكرات سراب عفان) أو عاماً كاملاً كما في (صيادون في شارع ضيق). ويمتد زمن (عالم بلا خرائط) الى عدد من السنين. كذلك الحال في (البحث عن وليد مسعود).

لكن هذا الزمن يظل زمناً خارجياً تنقاد له الشخصيات في حركتها مع الخارج، أما في دواخلها، فالزمن مختلف تماماً، إنه زمن ذاتي يمتد في علائق متشابكة بين الماضي والحاضر والمستقبل بل إننا قد لانفهم زمنها الخارجي الأفقي، الا بالعودة الى ماضيها أو الانطلاق معها نحو المستقبل، لنفهم حقائق الأشياء، والأسباب التي تدفع بتلك الشخصيات الى سلوك هذا المسلك أو ذاك.

في (صراخ في ليل طويل)، يستغرق زمن المغامرة يوماً واحداً من حياة (أمين سمّاع) الراوي. وكانت نقطة انطلاق المغامرة تبدأ من المدينة، باتجاه قصر (عنايت هانم)، حيث يعمل أمين بتكليف منها، على كتابة تاريخ أسرتها. ثم يرجع مرة أخرى الى المدينة، الى بيته. الا أن هذا الزمن الأفقي سيدخل معه جبراً زمناً أبعد، عودة الى ماضي أمين البعيد؛ الى طفولته، والى بدايات نضجه ودخوله معترك الحياة، والى تعرفه بسمية، وحبها وزواجه منها، ثم هجرانها له. والى ماضيه القريب، وعلاقته بعنايت هانم، وأختها ركزان، وعمله معهما. وكانت حركة السرد تنتقل بين الماضي والحاضر باستمرار في حركة دائرية تبدأ من نقطة ما لتعود اليها مرة أخرى. في انطلاقه نحو دائرة جديدة.. وهكذا.

أما في رواية السفينة، فقد استطاع جبراً أن يجعل من أيامها المعدودة زمناً مفتوحاً. كالبحر الذي يحمل (السفينة). على مدى واسع من ذكريات هائلة، أو مؤلمة لشخصيات الرواية، التي تحمل ماضيها معها دائماً، ولا تستطيع فكاً منه فهو يتداخل مع الحاضر. وقد تتطلع أحياناً نحو المستقبل كحلم بالعودة. أو الهرب. الا إنها جميعاً تعود الى الحاضر مرة أخرى.

في رواية (البحث عن وليد مسعود) كان استعمال الزمن العمودي هو الأكتف في روايات جبراً. ومنذ البدء وزمن القراءة يطالعنا بنهاية المغامرة، فنعرف أننا ندخل زمناً راجعاً نحو الخلف، نحو البدايات. الا أنه ليس استرجاعاً نسقياً مستمراً، إنما هناك دوائر متنوعة، أو ارجاعات مختلفة، تبدأ من نقطة واحدة هي (وليد) المركز، لتعود اليها مرة أخرى. هذه الحركة الارتدادية، تعلن للمتلقي صراحة. أن المؤلف لا يسرد له أحداثاً متسلسل، إنما يدخله في لعبة الزمن، ليعيد ترتيب البيت الروائي لا قراءته فقط.

وهكذا تتناوب ثماني شخصيات في سرد ذكرياتها عن (وليد)، بتشعبات مختلفة تتماشى مع الأزمنة التي وأكبت كل شخصية وليداً فيها، ومع موقفها الخاص منه، كاشفة عن دوائرها من خلال هذه الممارسة؛ لذلك قد تكرر هذه الشخصيات الأحداث نفسها، إلا أن مواقع الرؤية تختلف تبعاً لتباين التكوينات النفسية والفكرية لهذه الشخصيات.

بعضها كان قد بدأ من حاضر وليد المرتبط ببغداد، كالفصل الذي رواه طارق رؤوف، وبعضها بدأ من ماضيه القريب، كالفصل الذي رواه إبراهيم الحاج نوفل، وايضاً الفصل الذي ترويهِ مريم الصفار. وبعضها الآخر بدأ من طفولة وليد البعيدة كالفصل الذي يرويهِ عيسى ناصر. أما الفصل الذي كشفت فيه وصال رؤوف عن أوراقها، فكان يحمل نبوءات مستقبل وليد مسعود، كما أن المتلقي يمكنه أيضاً أن يستشف بعض تلك النبوءات، المرتبطة بنهاية وليد، ميثوثة هنا وهناك في الفصول الأخرى، وجميعها تدعم التصور

الذي يريده جبرا لبطله الفلسطيني، وهو تصور يحمل مغزى الفداء والتضحية التموزية. ولذا فإن وليد مسعود سواء أكان قد قتل، أم انتحر، أم مازال حياً، كما تخبرنا تلك النبوءات، فإنه لا يزال فاعلاً ومؤثراً في نفوس من عرفوه، ومن سيعرفه لاحقاً إن كان مازال حياً.

وقد ساعد جبرا اختياره لنسق الزمن العمودي، و((الغاء الزمن الأفقي المستقيم، والحكاية والحبكة التقليديتين، والاستعاضة عنهما بحبكة حديثة من هذا النوع- تقوم في الأساس على استخدام الزمن النفسي لا الميكانيكي))؛ ساعده على ((جعل الماضي حياً باستمرار))، وآل ((أيضاً إلى قهر الزمن، عن طريق مجموعة من الحيوانات والأقدار والاضاع البشرية بطريقة تبدو وكأنها تجمد الزمن))^(٤٦٩).

واستخدام الزمن الدائري نجده في بعض قصص جبرا القصيرة أيضاً، كما في قصة (النهر العميق)، إذ تتسلسل الأحداث فيها حسب ذاكرة الشخصية الرئيسة في القصة (كامل سعيد الصوفي). فتبدأ من نهاية الحدث ((أفقت من نوم ثقيل فأدركت الخ))^(٤٧٠)، ثم تعود بنا ذاكرة (كامل) مرة إلى البداية (قصة الحب)^(٤٧١)، ومرة إلى الذروة (حدث القتل)^(٤٧٢)، ومرات إلى الأحداث الجانبية المتممة لحبكة القصة. واختيار ((الكاتب لهذا التسلسل أكسب أحداث القصة تماسكاً محكماً، وإيقاعاً خاصاً يشبه إيقاع القصة البوليسية))^(٤٧٣). كما أنه الأقرب إلى تمثيل اللحظة التي يكون فيها المرء مشتت الوعي، نتيجة حادثة معينة، ويحاول استرجاع السيطرة على ذلك الوعي.

ولأن الزمان والمكان متداخلان في أدب جبرا، لذا فالصورة الدائرية للزمن ترافقها عودة إلى مكان محدد. وهو مكان مرتبط غالباً بالماضي.

في رواية السفينة نجد أن الحاضر مرتبط بالسفينة، كمكان متحرك غير مستقر، يسعى إلى أن يصل إلى مكان ثابت ينزل فيه ركابها، كما أنه منغلق، منعزل عن الخارج، لا يتماس حقيقياً مع الأمكنة الأخرى- حتى البحر يبقى الاتصال به غير مستقر، لأن السفينة تتحرك باستمرار.

وقد دعم اختيار السفينة كمكان الدلالة البنائية للرواية، إذ ساعد ذلك على تصوير تطور الزمن السردى داخل الرواية، بحبس الشخصيات والقارئ أيضاً، في جو مشحون بالأفكار والمواقف. كما أنه حمل مغزى رمزياً بقطعة لكل الصلات القائمة بين هذا المكان الذي حلت فيه الشخصيات، وبين أمكنتها السابقة إلا من خلال الشخصيات نفسها، فصلاتها بأماكنها السابقة (بغداد، القدس، بيروت، لندن) ظلت عبارة عن علاقات ذاتية تمارس حضورها على الشخصية عبر العلاقة الوجدانية معها، لا عبر واقعها الحقيقي، وقد ساعد البحر والسفينة في تحديد أطر تلك العلاقات.

^(٤٦٩) البحث عن وليد مسعود - شجاع مسلم العاني - مج/ الاقلام-ع-١٤، س ١٤ - ١٩٧٨: ١٣٧.
^(٤٧٠)، (٣)، (٤) عرق وبدايات من حرف الياء: ١٥٠، ١٥٨، ١٦٤.

^(٤٧٣) القصة القصيرة الفلسطينية (١٩٤٨-١٩٦٧) - ماجدة سعد الغزاوي - رسالة ماجستير - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٩٨٩: ١٨٣.

زمكانية السفينة، هي زمكانية الحاضر، فهي تنساب كما ينساب الزمن الحاضر من الماضي إلى المستقبل، أما ركبها فزمنهم ليس حاضراً فقط، بل هم يحملون مواضعهم كإرث لا يفارقهم، ويحملون المستقبل كحلم بالخلاص.

عصام السلطان الهارب من مدينته وعالمها نحو الغرب^(٤٧٤)، كان في الحقيقة هارباً من ماضيه^(٤٧٥). لأن ذلك الماضي مرتبط بالأرض التي نشب حولها الخلاف بين عائلته وعائلة حبيبته لمى، وأدى إلى مقتل عمها-أنه هارب من تاريخ طويل من العادات والقيم البالية المرتبطة بواقع مكانه الأول، وهو يحلم بالخلاص عن طريق ذلك الهرب إلى مكان جديد، هو الغرب حتى وأن كان مكاناً ضبابياً لم يتبين حقيقته بعد.

أما وديع عساف فهو يلتقي مع عصام في الهرب أيضاً. لكنه ليس هارباً من أرضه كعصام. وإنما من ماض عام ارتبط بموقف الآخرين الذين أضاعوا أرضه بتخاذلهم^(٤٧٦). وإذا كان ينشد مكاناً يعود إليه فهو أرضه، يقول مخاطباً عصام: ((عجيب يا عصام، أنا حيثما ذهبت، ومهما توهمت فأنتي أركض باستمرار في اتجاه أرضي التي احاطوها دوني بألف كيلو متر من الأسلاك الشائكة. أركض نحوها وفي يدي قنبلة، وأنت ترفض أرضك))^(٤٧٧).

فتكون العودة هي الخلاص من حالة اللااستقرار والترحال: ((لابد لي من عودة إلى الأرض، يوليس كأن أبرع منا جميعاً في الأبحار والتجول، ولكنه كان مثلنا، إنما يهرب ليبلغ في النهاية ما يستطيع أن يغرز فيه قدميه ويقول، هذا ترابي))^(٤٧٨). لأن ((أوجع اللعنات لعنة الغربية عن أرضك))^(٤٧٩).

ومن هنا جاء اقتران زمن رواية السفينة بالمستقبل^(٤٨٠) كروياً بالخلاص، لأن فعل الخروج من سكونية الحاضر سيتخذ له مسار الحلم بالعودة إلى الأرض فهناك ((كل شيء فلسطين، المستقبل، الحرية))^(٤٨١).

أما في رواية (البحث عن وليد مسعود)، فإن الدورة الزمانية التي بدأها وليد من الطفولة المرتبطة بالقدس. أنها ها فيها، تداخلها دورة مكانية مشابهة، بدأها أيضاً بالقدس ثم عاد إليها أخيراً ((ثائراً يحمل بندقية وعقلاً، جاعلاً من هذه الدورة المكاني. تجاوزاً شعورياً مع الأسطورة، حيث ترتبط الأرض بالألم ضمن وشائج من وحدة البدائيات. هكذا نجد وليد يحقق هويته الذاتية الصغرى، ضمن هوية الذات الكبرى-فلسطين- كجزء من فاعلية البناء الدائري- كما يؤكد يونغ- في ارتباط الأرض بالأم))^(٤٨٢). في العديد من الحضارات القديمة، كان الشكل الدائري يحمل بعداً مقدساً، يُرمز به إلى الذات الإنسانية. وكان أفلاطون قد وصف النفس بأنها كرة^(٤٨٣). وكثير من التمثيلات الميثولوجية للوجود كانت على شكل دائرة سحرية مركزها الإنسان، يسميها يونغ (مندالا)

^(٤٧٤) ينظر: السفينة: ٢٣٧.

^(٤٧٥) ن: ٨٢-٨٣.

^(٤٧٦) السفينة: ١٧ وينظر رحلة مع القصة العراقية: ٥٧.

^(٤٧٧) ن: ٨٣.

^(٤٧٨) ن: ٢٢٥.

^(٤٧٩) ن: ٢٣.

^(٤٨٠) ينظر: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة- السعيد الورقي- مصر- ١٩٨٩- ٢٨٥.

^(٤٨١) السفينة: ١٢٢.

^(٤٨٢) علائق البيت الروائي- ياسين النصير: ٦٢.

^(٤٨٣) ينظر: الانسان ورموزه - كارل يونغ وآخرون - تر/ سمير علي- العراق- ١٩٨٤: ٣٨٢.

((ليدل على تركيب هذا النظام الذي هو تمثيل رمزي (الذرة النووية) للنفس الإنسانية))^(٤٨٤).

وقد استطاع جبرا في روايته (البحث عن وليد مسعود) أن يصنع عالماً دائرياً مركزه أو نواته (وليد مسعود)، وحول هذا المركز تدور باقي الشخصيات في أفلاك منجذبة برابطة قوية إلى المركز، قد تكون رابطة حب وإعجاب وتأثر، أو على العكس. والطريف أن وليد نفسه، يترجم لأحد أصدقائه (إبراهيم الحاج نوفل) مقولة لكاتب فلورنسي قديم هو (بيكو ديلا ميراندولا)، فيقوم إبراهيم بكتابة المقولة في لوحة، ويعلقها في مكتبته. والعبارة تقول: ((قال الله للإنسان، وحدك أنت لا يقيدك رابط. إلا إذا اتخذته أنت بالإرادة التي وهبناك إياها. في مركز الدنيا وضعناك ليسهل عليك أن تتلفت حولك وترى كل ما فيها. لقد صنعتك مخلوقاً، لا أرضياً ولا سماوياً، لا فانياً، ولا خالداً؛ لكي تكون خالق نفسك، وتختار شكلاً تتخذه لنفسك))^(٤٨٥). وكأنه يترجم لنا صورته هو نفسه. حيث احتل مركز الوجود الذي يحياه، وسط مجموعة من الناس، كان هو المحرك لكثير من ارتباطاتهم والمؤثر في اختياراتهم ومواقفهم، بينما ظل هو حر في اختيار الشكل الذي يناسبه.

تساعدنا صورة الاستدارة الكاملة على التماسك، وتسمح لنا بأن نضفي دستوراً مبدئياً على ذواتنا، وأن نؤكد وجودنا بحميمية في الداخل. لأن الوجود حيث تعاش تجربته من الداخل يصبح خالياً من كل الملامح الخارجية، فإنه يكون مدوراً^(٤٨٦). في روايته (عالم بلا خرائط) يخاطب حسام الرعد ابن اخته علاء الدين سلوم. وهو نموذج آخر لبطل جبرا المتمرد بطريقة فذة على واقعه. قائلاً: ((لا أعرف ما يشغلك وما يشغل عليك، فأنت مثل الجوزة المغلقة، لا أحد يدري أية هموم وأفكار يمتلئ بها قلبك وعقلك))^(٤٨٧). فيلعب تشبيه علاء بالجوزة دوراً في إكمال صورة الانغلاق على الذات والاستكفاء بالداخل في قدرته على خلق وجود تام، فالشيء ((يصبح مدوراً حين يصبح منعزلاً، ويتخذ شكل وجود مكثف))^(٤٨٨). إلا أن هذا الوجود المكثف المنغلق قد يتخذ له صورة أخرى، عندما يشبه جبرا ذات الفلسطيني بالصخرة، فيحقق الاستدارة والاكتمال للذات، فضلاً عن الصلابة يقول: ((ربما أن الفلسطيني عرفت من الاغتراب والنفي ما جعلت أرى فيه الكثير من محنة الإنسان، ولكن عبر الاغتراب والنفي هناك شيء أهم وأخطر: تحقيق الذات، إقامتها

^(٤٨٤) ن: ٣٠٩.

^(٤٨٥) الرواية: ٣٢٤.

^(٤٨٦) جماليات المكان- باشلار: ٢٥٧.

^(٤٨٧) الرواية: ١٦٣.

^(٤٨٨) جماليات المكان- باشلار: ٢٦٣.

كبنيان كصخرة، تهدد من حولها وخلالها الامواج والرياح، وتبقى هي صامدة، رغم ما تصاب به من تجريح هنا وتآكل هناك^(٤٨٩). ولاشك في أن تشبيه الذات بالشكل التكويني للصخرة، له دلالاته المهمة، لما تمنحه فكرة الصخر، أو الحجر من صلابة ورسوخ، فتمنح الانسان شعورا ((بكونه خالدا أو راسخا))^(٤٩٠). وقادرا على الصمود بوجه محاولات الخارج لت هشيم ذلك الرسوخ. من ناحية أخرى، يرتبط الصخر عند جبرا بالأرض-وبصورة أدق بفلسطين. فيكون معلماً آخر من معالم الماضي (الذاكرة). يقول في إحدى مقطوعاته الشعرية:
من محاجر القدس اقتلعت
حجارتني

لأنحت منها طوطمي^(٤٩١). مانحاً الحجر بعده المقدس، الذي ترصده علماء (الانثربولوجيا) ببحثهم الدائب عن عادات وطقوس الشعوب القديمة. اذ وجدوها تقديس الأحجار لإيمانها بأنها محل سكنى الأرواح المقدسة أو الآلهة^(٤٩٢)، فضلاً عن ما تحمله الصخرة من دلالة في الديانة المسيحية. وهكذا يتوحد الصخر أو الحجر بالقدس في رواية (السفينة) رامزاً لتاريخها وعراقتها، وصور صمودها، وزمن خلودها. يقول وديع: ((قلنا إن الصخر يرمز الى القدس: شكلها شكل الصخر، تضاريسها تضاريس الصخر... فلسطين صخرة تبنى عليها الحضارات؛ لأنها صلبة، عميقة الجذور، تتصل بمركز الأرض. والذين يصمدون كالصخر بينون القدس، بينون فلسطين كلها. والمسيح من اختار من الناس ليكون خليفة له؟ سمعان الصخرة، والعرب ما الذي ابتنوه ليكون من أجمل ما ابتنى الانسان من عمارة؟ قبة الصخرة))^(٤٩٣).

ولأن الصخر صار رمزاً لفلسطين، فسيرتبط بحلم العودة أي بزمنية المستقبل يقول عصام عن وديع: ((حديثه عن الأرض على هذا النحو الذي لا ينقطع لا يمكن أن يكون مجرد هوس صوفي، إنه يريد للعرب عودة الى الأرض، تشبثاً عضوياً بالتراب. من السهل على من قضى صباه وشبابه في القدس أن يوحد بين الله وبين الأرض -أو كما يقول بين المسيح وبين الصخر، ولكنه يوحد أيضاً بين نفسه وبين المسيح والصخر معاً فيراها كلها في هذا التمازج الثلاثي الذي إذا اضطرب وتجزأ، كان لابد من استعادة تكامله من جديد))^(٤٩٤).

وقد فسر جبرا ذلك فيما بعد عندما رأى أن خلاص شخصيات السفينة الهاربة ((يكمن في العودة إلى أرضهم، في العودة إلى الصخر))^(٤٩٥). ومع أن فكرة الانتماء إلى الصخر ظلت حلماً فحسب وليس خلاصاً حقيقياً، كما يذهب إلى ذلك (عبد الجبار عباس)^(٤٩٦)، إلا أن جبرا بإلحاحه على رمزية الصخرة، وتوحيدها مع الشخصية المركزية وهي (وديع عساف). الذي يرى فيه جبرا ((الشخص

^(٤٨٩) ينابيع الرؤيا: ٩٦.

^(٤٩٠) الانسان ورموزه: ٣٠١، ٣٤٧.

^(٤٩١) تموز في المدينة: ٩-١٠.

^(٤٩٢) ينظر: الانسان ورموزه: ٣٤٧.

^(٤٩٣) السفينة: ٥٦-٥٧.

^(٤٩٤) ن: ١٠١.

^(٤٩٥) الفن والحلم والفعل: ٤٨٨.

^(٤٩٦) ينظر: رحلة في السفينة: ٥٩.

الفاعل على طريقته^(٤٩٧) والمؤثر في الآخرين. كان يعمل دائماً على تعزيز هذه الفاعلية بوصفها نبوءة ذات جذور مترسخة في الأرض كالصخرة.

قلنا سابقاً أن التكوين الدائري المغلق، يحمل دلالة الانعزال والاكتفاء بالداخل، والتقاطع مع الخارج، وقد يتبادر إلى الذهن أن هذا الشعور، تولد عند جبرا نتيجة الاغتراب عن وطنه بعد النكبة عام (١٩٤٨)، ودخوله في مكانية تختلف عن مكانيته الأولى.

إلا أننا في الحقيقة نجده في أدب جبرا الذي كتبه قبل النكبة أيضاً، خاصة في (صراخ في ليل طويل)، وفي غالبية قصصه القصيرة. وفي قصة (السيول والعنقاء)، التي تكاد تكون ترجمة ذاتية للمرحلة التي قضاها جبرا في إنكلترا تلميذاً في إحدى جامعاتها ما يدعم هذا الافتراض. راوي هذه القصة الطويلة، شاب اسمه (جميل) نعرف أنه فلسطيني يدرس في لندن أثناء الحرب العالمية الثانية، ويحب فتاة إنكليزية اسمها (شيل)، وحبهما مهدد بإشكال الشرق/الغرب، كاختلاف قيم وعادات^(٤٩٨).

وجميل هذا يريد أن يؤلف ((كتاباً من حكمة العقل وثورة الحس فكأنه تجارب البشر في موجز لا يتعدى حفنة اليد))^(٤٩٩). إلا أن نفسه الموزعة بين عالمين لا تسعفه على تحقيق ما يريد يقول: ((أنى لي أن أكتب شيئاً متصل الأجزاء، كامل الجوانب، وأنا مصاب بهذا القلق في حبي لشيل، وبهذه النفس الموزعة، وهذا الصدر الواجب، فلا أنا في إنكلترا، ولا أنا في بلدي ولا أنا أفهم مشاكلهم حق الفهم، ولا أنا أستطيع العودة إلى مشاكلنا لما فيها من الذل وخيبة الجهد؟))^(٥٠٠). لذا فهو في قلق وخوف من عودته إلى أهله وبلدته؛ لأنه واثق من انعدام التواصل بينه وبينهم: ((وخيل إلي أنني عدت ثانية إلى ذلك المسكن العتيق المنخفض السقف، فأراني أتحدث، وإذا الجيران يضحكون من سخاقتي وراء ظهري، ويقولون: أهذا هو العلم؟ لماذا لا يشتري له سريراً ينام عليه، ويشرب شيئاً من العرق كل مساء، لماذا ويفتح الراديو ليسمعنا آخر أغاني الأفلام؟ إنهم يذهبون إلى أوربا، فيعودون لا نحن نفهمهم ولا هم يفهموننا. أهذا هو العلم؟ ما الذي يهمننا إذا كان الحب حفنتين من ثلج أو تراب، وهذه الثرثرة عن المسائل الفكرية التي لاتطعم أحدا خبزاً))^(٥٠١).

^(٤٩٧) من لقائه مع نجم عبد الله كاظم/ ملحق رقم (٤) في كتاب الرواية في العراق: ٢٧٤.

^(٤٩٨) ينظر: عرق وبدايات من حرف الياء: ١٨١-١٨٢.

^(٤٩٩) ن: ١٨٧.

^(٥٠٠) ن: ١٨٨.

^(٥٠١) ن: ١٩٥، وينظر: القصة القصيرة الفلسطينية (١٩٤٨-١٩٦٧): ١٧٨-١٧٩.

وهكذا فإن التقاطع الحاصل بين الذات والخارج، نتيجة التوزع بين عالمين مختلفين، يولد شعور الاغتراب، ورغبة الذات في الانكفاء على الداخل ورفض زمن الآخرين ومكانهم.

وسنجد صورة مقارنة تجسد صورة البطل المغترب في (البحث عن وليد مسعود). ففي الفصل الذي يروي فيه عيسى ناصر جوانب من طفولة وليد وشبابه في القدس، يقول عنه: ((شعرت أن هذا المخلوق جاءنا خطأ، جاءنا إلى حيث ما كان عليه أن يجيء، جاءنا وكان لا بد له من المجيء، جاءنا عاشقاً ضالاً، غريباً. وسيبقى في حياتنا عاشقاً، ضالاً، غريباً، ووحيداً، رغم تهافت والديه عليه، رغم تهافت الناس عليه، رغم تهافت الدنيا عليه في غد قريب أو بعيد))^(٥٠٢).

وسنجد الصورة نفسها في عالمه الثاني عالم بغداد، لكن هذه المرة على لسان وصال رؤوف حيث تقول: ((جنّت غريباً تحارب، وبقيت غريباً تحارب وعلى جبهات كثيرة، في عالم مجبول بالنقائص))^(٥٠٣). ويبدو أن إحساس جبرا بهذا التوزع، ليس وفقاً عليه فحسب. وإنما هو ظاهرة يلمحها (د. عبد المحسن طه بدر) في جيل من ((المتقنين الذين تنفقوا ثقافة أوربية عميقة، وأقاموا في عقولهم عالماً من القيم والمثل استمدوه من واقع هذه الثقافة التي اطلعوا عليه))^(٥٠٤)، فوقعوا في تناقض كبير بين عالم القيم المثالي الذي آمنوا به، وبين ((عالم الواقع الذي كانوا يعيشون فيه، وكلما حاولوا المقارنة بين العالمين أحسوا بالمرارة الشديدة والخيبة؛ لأن الواقع لم يكن يستطيع أن ينبض ويستجيب مع قيمهم التي حاولوا فرضها عليه، فأحسوا بالوحدة والانعزال عن عالمهم))^(٥٠٥).

ثم دعم الاغتراب الفعلي، والاقتلاع من الجذور، وفقدان الوطن، هذا الشعور وعزز فعله الدائم في كتاباته. لذا فإن بطله (وديع) الذي يشعر بلعنة الغربة عن الأرض^(٥٠٦). يرى أن الإنسان في حقيقته وحيد ومغلق. يقول: ((في الصميم نحن وحيدون. حياتنا أشبه بالعلب الصينية: علبة داخل علبة. وتتضاءل العلب حجماً إلى أن تبلغ العلبة الصغرى في القلب منها جميع. وإذا في داخلها- لاختام ثمين من خواتم ابنة السلطان، بل سر أئمن وأعجب: الوحدة))^(٥٠٧)، وهو نفسه يرى أن سبب هذه الوحدة، اقتلاعه من جذوره: ((وهل كان بي حاجة إلى أن اقتلع من جذوري ويقذف بي بين الحوافر والبرائن، بين لواهب الصحراء، وزعيق المدن البترولية لكي أعرف ذلك))^(٥٠٨).

وأحياناً تبدو تلك الوحدة شعوراً محبباً لذا فهي ((أئمن وأعجب)) كما يصفها، ويحتفظ بها في ((العلبة)) المكان المحكم الاغلاق حتى على أقرب المقربين. ومع تلك الوحدة يحتفظ بذكرى أرضه أيضاً: ((يقولون عني انحطاطي، ماهر، يناقض نفسه، يعبد القرش، ماعدت أرضه تعني له شيئاً... وأنا أحمل صخورها البركانية الزرقاء كلها في دمي، في العلبة الصغرى التي في قلب العلب كلها مع وحدتي ووحشتي))^(٥٠٩).

^(٥٠٢) البحث عن وليد مسعود: ١٠٧

^(٥٠٣) ن: ٢٧٨.

^(٥٠٤) حول الأديب والواقع: ١٤٢.

^(٥٠٥) ن: ١٤٣.

^(٥٠٦) ينظر: السفينة: ٢٣.

^(٥٠٧) ن.م.

^(٥٠٨) السفينة: ٢٤.

^(٥٠٩) ن.م.

دائرية الزمن تعني العودة المتكررة الى الوراء، وصولاً إلى نقطة ما، يبدأ منها الانطلاق الجديد. لكن هذه الحركة منساقية الى جبرية المدار المغلق:
أعدّ الآن السنين/ لأؤكد المغزى القديم؟
لأقول إن الزمان وهمٌ / اقحمته على يد أرفضها؟
ما كان نغماً في البداية / هو نفسه في ما يشبه الوسط أو النهاية^(٥١٠).

إلا أن كسر رتابة الدائرة، عند جبراً يتوقف على قدرة تعامل المبدع مع الأشياء تعاملًا جديدًا، فـ((يكفي أن تتغير الطريقة، لكيما يتغير المحتوى الذي يتم بواسطتها))^(٥١١). والطريقة تتشكل عند الأديب من خلال تفاعله مع روح عصره. فهناك جوهر واحد، لكنه يتكرر ويتغير بحسب طريقة التعبير عنه، ((فكل محاولة جديدة من المبدع تجعل من الفكرة نفسها شيئاً جديداً))^(٥١٢). يقول: ((إن القضية الشعرية نفسها تبقى هي هي في جوهرها: إنها قضية الإنسان الأزلية-حرية، تمرده، حبه، تجاوز موته. وكل تغير في الرؤيا إنما هو في التحليل الأخير، محاولة جديدة للتأكيد على خطورة هذا الجوهر وروعه))^(٥١٣).

وإن يتمثل المبدع روح عصره، يعني أن يمتلك القدرة على فهم كنه حركة الحياة والمجتمع الانساني في مرحلة معينة. والنقاط النبض الحضاري لتلك المرحلة، والوقوف على خفايا العلائق وترابطاتها التي تشكل مفاصل حياة الانسان. ومحاولة التعبير عن كل ذلك في رؤيا شاملة.

لذا فإن مواكبة المبدع عصره، لايعني مجرد التوثيق التاريخي، لأن هذا يؤول بالأدب الى أن يكون تابعا لحركة التاريخ. وإنما هو فهم لحركة التاريخ وعلاقتها بالجوهر الانساني. يتكلم جبرا عن تجربته الروائية قائلا: ((لأريد أن أكتب تاريخاً، ولا أريد أن أفلس قضايا معينة. لكنني في الواقع أفعل هذه الأشياء كلها معاً. فأنا بانتقائي لأشخاص معينين أجعل من هؤلاء الأشخاص أناساً حقيقيين، ولكنني أعطيهم صفة مطلقة، وهذه الصفة المطلقة، قد تساعد القارئ على الشعور بأن ما يقرأه هو وثيقة اجتماعية، أو تاريخ، أو فلسفة، ولكنني في الواقع أقيم رموزاً في ذهن القارئ، تجعله يشعر بأنه دخل معي في أعماق لم تكن بحسبانه، دخل معي في متاهة، وفي الدائرة الحلزونية التي تقترب من جوهر الإنسان. لأننا في النهاية نبحث عن جوهر الإنسان. الإنسان مطلقاً والإنسان العربي تحديداً))^(٥١٤).

^(٥١٠) لوعة الشمس: ٢٣.

^(٥١١) ينبيع الرؤيا: ٦٥.

^(٥١٢) ن.م.

^(٥١٣) النار والجوهر: ٥.

^(٥١٤) الفن والحلم والفعل: ٤٨٤-٤٨٥.

دعوة جبرا إلى تمثل روح العصر، فضلاً عن القضايا المطلقة، في النص الأدبي،
صدى لفكرة (ت. س. اليوت) عن ما يسميه (الإحساس بالعصر) الذي يتطلبه في النص
الإبداعي.

والإحساس بالعصر، هو إحساس ((يتألف من نزاهة مكتنزة مجردة تستطيع أن تنفذ
إلى ما تحت مظاهر الحياة، حتى تبلغ الحقيقة، تستطيع أن تأخذ- في قوة - بناحية
العناصر الجوهرية للحياة في عصر الشاعر، تستطيع بالمثل أن تتغلغل تحت التغيرات
الظاهرية للإنسان من عصر إلى عصر وتبلغ العناصر الثابتة الأساسية فيه)).^(٥١٥)
لاشك في أن هذا الجمع بين الثابت والمتحول، أو بين الجوهرى والأنى، ساعد جبرا
في أن يتلمس في النص الأدبي ما يجعله جزءاً من عصره من ناحية، وما يضمن له
الخلود إلى عصر آخرى، ويجعله متجدد الرؤيا عند أجيال مختلفة من ناحية أخرى.
كما أن هذه المعادلة توفر عدم التعارض الذي قد ينشأ بين طروحات جبرا حول
التغيير والتجديد الذي يؤديه الأدب في حياة الإنسان، وبين إيمانه بثبات بعض قضايا
الإنسان وعدم خضوعها لسنة التغيير.

قد تكون هذه القضايا همأ، أو موقفاً يسعى المبدع في كل مرة إلى بلورته بشكل
جديد، وفي كل مرة يعود إليه بعد أن يظن أنه تخلص منه في الكتابة السابقة. لذا فإن ((كل
قصيدة لاحقة لأي شاعر هي إعادة وتصفية وتوسيع لما أراد أن يقوله في القصائد
السابقة))^(٥١٦).

ولكل كاتب ((فكر أساسية يحاول، كلما يكتب، أن يعيدها أو ينميها أو يضيف إليها
جوانب أخرى. ففي حياته كلها ما يؤديه هو التوسع في جوانب شخصيات قليلة))^(٥١٧).
وعن تجربته الخاصة يقول: ((كلما كتبت رواية شعرت أن هناك أشياء أردت منذ
الطفولة، ربما أن أقولها. فأقولها مرة. ثم أعيد الكرة فأقولها مرة ثانية بشكل آخر. ثم أعيد
الكرة فأقولها بشكل ثالث))^(٥١٨). ويفصل هذه الفكرة أكثر فيقول: ((الفكرة التي تشعر
وأنت صغير أنك استطعت أن تلمس جوهرأ منها لتشعر بعد عملك الأول، أن هذا الجوهر
منها قد تسرب من بين أصابعك، ولم تحدده بالضبط. فتحاول حصره مرة أخرى. فيما
بعد ترى أن الذي قلته مجدداً لم يف هذا الجوهر حقه، فتقول مرة أخرى))^(٥١٩).
وهكذا فإن هذه العودة المتكررة إلى جوهر، أو جذر واحد ثابت ستتغير بتغيير
طرق التناول ((فكل محاولة جديدة من المبدع تجعل من الفكرة نفسها شيئاً جديداً، يكفي
أن تتغير الطريقة، لكيما يتغير المحتوى الذي يتم بواسطتها، وهكذا فإن المحاولة اللاحقة
لا تلغي المحاولة السابقة، ويبقى لكل محاولة فذاذتها))^(٥٢٠).

^(٥١٥) ت.س. اليوت الشاعر الناقد-ف. أماتيسن-تر/ احسان عباس-بيروت-١٩٦٥: ٥٩.

^(٥١٦) ينابيع الرؤيا: ١٦٥، ٦٤.

^(٥١٧) من لقائه مع نجم عبد الله كاظم- ينظر ملحق(٤) من كتاب الرواية في العراق: ٢٧٣.

^(٥١٨) ينابيع الرؤيا: ٦٢.

^(٥١٩) ن: ٦٤.

^(٥٢٠) ن: ٦٥.

على مستوى آخر، هناك العودة إلى الجذور العامة أو المشتركة والتي تكوّن التراث بمعناه العام، تراث الإنسانية عموماً. فعند جبراً أن المرء ليس نتائج ماضية فحسب، إنما هو يضرب عمقاً إلى تجربة أبيه، وتجربة جده، إلى تجربة أمته كلها، بل الإنسانية جمعاء^(٥٢١). يقول: ((فأنت لست ابن هذه اللحظة فقط، أو هذا اليوم. أو هذه السنة، وإنما ابن الخمسين سنة، أو في الواقع ابن العشرين دهرًا التي عاشها أمتك. الكهف الزمني ينقبض أو يتسع، ودوائره الهندسة تتحد في المركز أو تتزلق على محورها الواحد))^(٥٢٢). فتصبح الحياة ((تياراً فائضاً متواصلاً يجمع بين الأزمان كلها، كما يجمع بين الأمكنة كلها. كما يجمع أيضاً بين حيوات الأفراد كلها. والكتابة إنما تستقي من هذا كله وتصب فيه، وتأخذ منه نبضها وتعطيه نبضه هو أيضاً))^(٥٢٣). وهكذا ستركز التجربة الإنسانية كلها في حلقة مستمرة. يقول جبراً في إحدى قصائده:

هل للكون من بدء ومنتهى؟

خمسون دهرًا عشتها وأنا

ابن عشرين عاماً^(٥٢٤).

ويقول (ابراهيم الحاج نوفل) في (البحث عن وليد مسعود): ((أريد مراجعة الماضي كله- ماضي الإنسانية، منذ أن كان الإنسان يقتل الوحوش بيده... أريد الماضي موجودا في الحاضر- لا، لست أعني مجرد تراث يا سوسن، بل ما هو أعمق وأبعد وأهم- الأزمان كلها وهي تدفع الذهن بين مجاهل الوعي واللاوعي.. متاهات الماضي في اتساع مستمر، ونحن أصحابها كلها. نحملها معنا ونحن نهيم على أوجهنا في فضاءات الزمن الداخلية... فضاءات الزمن التي تحملها كل ثانية تمر على خلايانا الجسدية))^(٥٢٥). هذا الفهم لدور الزمن الماضي في الحياة، ساعد جبرا كثيرا في موقفه من مسألة التجديد والحداثة. فكان الماضي تراثا عند جبرا هو ((جذر ومنبت وجذع تستمد منها اللغة طاقتها ويستمد منها الابداع عصارة الديمومة))^(٥٢٦). فتكون علاقة الاديب بالتراث علاقة فهم واستيعاب ثم تجاوز وتخطي الى ولادة جديدة أو الى دورة جديدة، عن طريق وعي الأديب الكامل لمتطلبات عصره قضايا وأساليب^(٥٢٧). ((فالعودة الى الجذور إذن ليست نزعة رومانسية لجعل الماضي يبدو أجمل وأهم من الحاضر وهو خطأ يقع فيه الكثيرون من الفنانين والنقاد، فيتنازلون بذلك عن حقهم المطلق في الخلق، وابداع مالم يعرف في الماضي من أساليب في القول، والنغم والرؤية. وفي حالة كهذه تكون العودة، الى الجذور انكفاء لا أصالة، تكون انعزالا عن المستقبل))^(٥٢٨). كما إنها من ناحية أخرى تتضمن امتداداً مكانيا في الانفتاح الافقي على ما يحدث في أنحاء العالم الاخرى، فيجب أن لاتظل حركة التطور الادبي بعيدة عن التطور الحاصل

^(٥٢١) ينظر: لقائه مع نجم عبد الله كاظم: ٢٧٠.

^(٥٢٢) ينابيع الرؤيا: ٦٧.

^(٥٢٣) الفن والحلم والفعل: ١٠٥.

^(٥٢٤) لوحة الشمس: ٢٤، وينظر ن: ٩.

^(٥٢٥) البحث عن وليد مسعود: ٣٣١.

^(٥٢٦) الرحلة الثامنة: ٩.

^(٥٢٧) ينظر: ينابيع الرؤيا: ٧٢.

^(٥٢٨) ينابيع الرؤيا.

في الأساليب والأفكار في الغرب^(٥٢٩)، لأن هذه التطورات متواشجة، متداخلة، حتى أننا يمكن أن نجد بذور ما حدث في الغرب، من تطور كبير في الأساليب الفنية مستمد من تراث حضارات أخرى، معظمها حضارات شرقية قديمة فضلا عن الحضارة العربية^(٥٣٠). ونحن اليوم بأخذنا عن حضارة الغرب، إنما نعود من خلالها إلى جذورنا الأولى. ونحقق ((ضربا آخر من التعمق في شعاب الذات، وإذا كانت الهوية العربية اليوم تسعى إلى تحديد نفسها على نحو حضاري إزاء هويات حضارية أخرى، فإن في العودة إلى الجذور تعمقا في الذات أو الهوية العربية، لابد أن يحقق شكلا من أشكال الأصالة، شريطة أن يعرف الفنان كيف يصب هذا (المختلف) في تيار المنجزات الإنسانية، إنها عملية صعبة مثيرة، ورائعة))^(٥٣١).



^(٥٢٩) ينظر الحرية والطوفان: ٢٢٠.

^(٥٣٠) ن: ٢١٨.

^(٥٣١) ينابيع الرويا: ٧٣.

٢- مكان البئر الذاكرة:

سمى جبرا الجزء الأول من سيرته الذاتية (البئر الأولى)، وقد اقتصر هذا الجزء على سنوات طفولته فقط، منذ بدأ يعي ما حوله من أناس وأشياء، حتى مرحلة الصبا.

وفي هذا الجزء وصف لتكوين وظيفة البئر في بيئته الأولى (بيت لحم). إذ تبنى البئر على شكل حفرة عميقة، تستقبل سيول الأمطار المتجمعة تحت الأرض، وتخزنها الى زمن يشح فيه المطر، فتجود حينها بما فيها، مانعة الجفاف عن الإنسان والحيوان والنبات.

وقد استلهم جبرا، هذا التكوين الوظيفي للبئر، للدلالة على علاقة المبدع مع الزمن، وما ينتج عن تلك العلاقة من خبرة تخزن في مكان ما من الذاكرة. فالبئر هنا هي الحافظة، أو الذاكرة التي تحفظ تجارب الزمن وتركها الى أن تنساب مرة أخرى عندما تستدعيها الذات. ترافق المرء من مراحلها الأولى، وتظل تخزن تلك التجارب، ثم تمده بما يديم طاقته الابداعية، لذا كانت الذاكرة هي الشيء الحقيقي، وكل شيء زائل الا ما تحتفظ هي به^(٥٣٢).

الذاكرة عند جبرا ذاكرتان، ذاكرة قائلة للابداع، وذاكرة محيية له. ((فالذاكرة إذا وضعت في قوالب جاهزة مع الزمن، وحالما تظغط زراً ذهنياً، تأتيك القوالب على هيأتها سابقاً- هذا النوع من الذاكرة هو، في نظري، الذاكرة القائلة للابداع. أما الذاكرة التي لا تتصاع لأشكال جاهزة تستحضرها دائماً، في أطر أصبحت ثابتة مع الزمن، هذا النوع من الذاكرة التي هي قوة سيالة دينامية مرنة جداً، تفعل في نفسك بحيث كلما وجدت نفسك، تحت هيمنتها، وجدت نفسك مثاراً، لأنك تكتشف في ما تتذكر، أشياء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى، هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي، والمهم في الخلق))^(٥٣٣).

الذاكرة الحية، لا يمكنها أن تقوم بعملها الفني الا بمساعدة قوة أخرى، هي ((قوة الخيال))، فعن طريقها يحقق المبدع اقترابه الصحيح من الذاكرة حتى ((يستطيع أن يوجد ما يبدو جديداً، رغم كونه عميق الجذور في الماضي))^(٥٣٤). ومما لا شك فيه أن فهم جبرا لعمل الذاكرة الابداعية، يقترب من مفهوم (كولريديج) عن الخيال (imagination) خاصة (الخيال الثانوي) الذي ((يحلل، وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد))، وعلى الضد من الخيال الثانوي يضع (كولريديج)، ((قوة الاستدعاء))، التي ((ليس لها مقابل تعمل معه اللهم الا ما هو ثابت ومحدود وقوة الاستدعاء في الحقيقة ليست الا طرازاً من الذاكرة متحرراً من نظام الزمان والمكان مختلطاً بتلك الظاهرة التجريبية للارادة التي نعبر عنها بالكلمة

^(٥٣٢) ينظر السفينة: ٢٠.

^(٥٣٣) الفن والحلم والفعل: ١٦١.

^(٥٣٤) ن: ١٦٢.

(اختيار) ومعدلاً بها، ولكنها كالذاكرة العادية سواء بسواء، لابد أن تتلقى كل موادها (معدة، من قانون الترابط)^(٥٣٥).

(قوة الاستدعاء) هذه تشابه في عملها (الذاكرة القاتلة للابداع) عند جبراً، فكلاهما تتعامل مع ما صار ثابتاً وجاهزاً من قوالب يستدعيها الأديب من ذاكرته. يرى جبراً أن علاقة المبدع مع ذاكرته علاقة جدلية، فهو عندما يخضع لزمناها، يعيش تناقض (الماضي-الحاضر). استسلامه لتأثيرها يعني ((التخلي المطلق عن العيش الراهن، وربما الحب الراهن، لأنني واثق من أن هذا الثمن دون غيره، هو الذي على المرء أن يدفعه لكي يستطيع أن يعيد خلق الشوارع، والمنازل والحقول والوجوه والأصوات التي عرفها في الماضي بهذا التمام والشمولية))^(٥٣٦). إلا أن عزاءه الحقيقي، هو أن هذا التخلي، يعني تحقق فعل الخلق الفني. لذا كانت الذاكرة ((سيرينة* حقيقية)) تمتع وتعذب المبدع في أن معاً إنها موت وانبعاث ((فالذاكرة/ الحلم تلتهم ولكن عليها أن تجدد الولادة))^(٥٣٧).

عمل الذاكرة ينشط نتيجة تماسها المباشر مع الحاضر ((لأن الإنسان لا يحتفظ من الماضي إلا بما يساعده على التقدم))^(٥٣٨). كما أنه عندما يصف ما حدث في الماضي، فإنما يكتب عن الحاضر وعلاقته بذلك الحدث^(٥٣٩). وجبراً يؤكد على ضرورة ((استقراء الحاضر من خلال الماضي، فهو يرى في الماضي وسيلة للكشف، فهو لا يستطيع فهم الحاضر، إذا فصل نفسه عن الماضي))^(٥٤٠). فيقول: ((الحاضر يجب أن أعيد تركيبه بحيث أرى فيه جذور الماضي، وليس فعله فقط... وهكذا فالماضي دوماً قوة فاعلة))^(٥٤١).

فيكون عمل الذاكرة أشبه بتيار يفيض على الأزمنة الأخرى. مقترباً مما يسميه (هنري برغسون) بـ(الديمومة) التي ((هي التقدم المستمر للماضي الذي ينخر في المستقبل ويتضخم كلما تقدم))^(٥٤٢). لذا يقول على لسان (جواد حسني)، ((نحن العوبة ذكرياتنا مهما قاومنا خلاصاتها وضحاياها معاً، تسيطر علينا، تحلي المرارة وتراوغنا، تذهب أنفسنا حشرات، عن حق أو غير حق. كيف نمسك بهذه الأحلام المعكوسة هذه الأحلام التي تجمد الماضي وتطلقه معاً. هذه الصور المتناثرة أحياناً كالغيوم فوق سهوب الذهن- المضغوطة أحياناً كالماسات الثمينة بين تلافيف النفس))^(٥٤٣).

^(٥٣٥) النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكونراد ج): ٢٤٠-٢٤١.

^(٥٣٦) الفن والحلم والفعل: ١١.

* السيرينة: مخلوقات اسطورية لها أجسام طيور، ورؤوس نساء حسان يغنيين بأصوات عذبة، فيجذبين البحارة إلى شاطئهن فتتخطم سفنهم على صخور.

^(٥٣٧) الفن والحلم والفعل: ١٣.

^(٥٣٨) الفضاء الروائي عند جبراً إبراهيم جبراً: ٥٩.

^(٥٣٩) ينظر حوار في الرواية الجديدة-ميشيل بوتور وآخرون-تر/ نزار صبري-بغداد-١٩٨٨: ٧١.

^(٥٤٠) الفضاء الروائي عند جبراً إبراهيم جبراً: ٥٩.

^(٥٤١) الفن والحلم والفعل: ١٦٩.

^(٥٤٢) التطور الخالق- هنري برغسون- تر/ محمود محمد قاسم- الجمهورية العربية المتحدة: ١٤.

^(٥٤٣) البحث عن وليد مسعود: ١١.

من ناحية أخرى آمن جبرا بفكرة (يونغ) حول ((الذاكرة الجماعية)) أو ((اللاوعي الجماعي)) الذي يظهر في ما سماه ((بالأنماط العليا)). أو ((البقايا المهجورة)) أو ((الصور البدئية))^(٥٤٤). وهي عبارة عن ((ميل لتشكيل... تمثيلات يمكن أن تتغير بقدر من التفاصيل، دون أن تفقد نمطها الأساسي وهو ميل غريزي، لا يكشف عن نفسه كما تفعل الغرائز غالباً بشكل مباشر، وإنما عن طريق التخييلات (تمثيلات)))^(٥٤٥).

ويرى أن هذه ((الأشكال النمطية العليا ليست أنماطاً سكونية فقط، إنها عوامل ديناميكية، تبدي نفسها في الاندفاعات بمثل عفوية الغرائز تماماً. ثمة أحلام ورؤى أو أفكار يمكن أن تظهر بغتة، ومهما اغتنى المرء في بحثه، فإنه لا يستطيع أن يعرف سببها، إن هذه لا يعني أنها بلا سبب. إن لها سبباً بالتأكيد لكن هذا السبب على درجة من البعد أو الغموض بحيث لا يستطيع المرء أن يعرف ما هو، وفي مثل هذه الحالة، على المرء أن ينتظر أما إلى حين فهم الحلم ومعناه كفاية أو إلى حين حدوث واقعة خارجية ما ستوضح الحلم))^(٥٤٦).

وقد تأثر جبرا بفكرة اللاوعي الجماعي هذه وذهب إلى إنها تتجسد إبداعياً على شكل رموز وأساطير تمثل (تجربة الإنسان الأولى للحياة، هذه التجربة الطويلة التي رسبت إلى أعماق اللاوعي الجماعي عند كل واحد منا، ومما عشقنا للقصص والأفلام إلا ضرب من العودة إلى هذه الأساطير واستثارتها، لتجسد لنا كل مرة ذكرياتنا الغسقية ومعضلاتنا الأبدية في أنماط تدنينا من فهم الحياة))^(٥٤٧). وكانت هذه الذاكرة الجماعية اللاواعية، هي التي تمد المبدعين بصورهم، وقد ركز جبرا على هذه القدرة عندهم، في العودة بالتجربة المعاصرة إلى أنماطها الأولى:

- فصور نزار قباني الشعرية تأتي في ((شكل غير متوقع يعود بنا إلى أصول تجارب الإنسان، وأنماطه العليا))^(٥٤٨).

^(٥٤٤) ينظر: الإنسان ورموزه: ٨٥.

^(٥٤٥) ن: ٨٥-٨٦ وينظر كذلك الاسطورة والرمز-تر/ جبرا ابراهيم جبرا- بيروت-ط-١٩٨٠: ٥.

^(٥٤٦) ن: ٦٦.

^(٥٤٧) الحرية والطوفان: ١٣٣ وينظر كذلك لقائه مع نجم عبد الله كاظم: ٢٧٢.

^(٥٤٨) النار والجوهر: ١٢٧.

- وكنايات تريز عواد الشعرية ((تعود إلى تجربة فطرية بدائية هي تجربة أساسية من تجارب الإنسان، تعبر عن نفسها بلغة الأنماط العليا))^(٥٤٩)

- وعبد الرحمن منيف في روايته (النهايات) جعل من قرية (الطيبة) ((على فذاذتها، كل قرية في أي بلد عربي، وربما في أي بلد في العالم. إنها نمط أعلى: يلح على ذاكرة المرء، ويتراءى له في يقظته وفي حلمه))^(٥٥٠)

نظرية (يونغ) عن (الذاكرة الجماعية) كانت مجرد تكهنات، لأن الذاكرة لا تمتلك وجوداً كيميائياً، يُثبت ((ان الناس لا يملكون فقط ذكريات وجودية تطويرية (ontogenetic) تشكلت أثناء أعمارهم، بل أيضاً ذكريات أجيال لاتعد ولاتحصى عاشت قبلهم))^(٥٥١). إلا أنها تركت أثراً واضحاً في الكثير من الاتجاهات الأدبية، وتبناها الكثير من الادباء، الذين جعلوا من هذه المسألة، صلب أعمال روائية متعددة.^(٥٥٢)

رمزية البئر ودلالاتها الزمكانية، التي اختزنت مرحلة الطفولة المرتبطة بمكان محدد هو بيت لحم ثم القدس فيما بعد، نجد تجسدها الأمثل في أدب جبرا القصصي والروائي. يقول عن طفولته تلك ((هي ينبوعي الأغزر ... إنها البئر أو العين التي تمدني بالكثير من النسغ لما يتنامى في ذهني من نبت الخيال، وأرجو أنها ستستمر في منع الجفاف والعطش))^(٥٥٣). ويقول أيضاً ((إنني من النوع الذي... يهتم بالماضي، ويهتم بالطفولة ويجعل للذكريات مكاناً مهماً في ما يبذل))^(٥٥٤).

وبما أن هذه الطفولة كانت قد ارتبطت بأرض أصبحت مفقودة زمكانياً، فإن ذلك ساعد على تركيز التجربة بكونها ذاكرة حيّة، ولكي يتلافى جبرا الوقوع في تحول تلك الذاكرة الى مجرد قوالب جاهزة، فإنه حاول أن يتعامل معها في كل عمل جديد، في ضوء علاقته بواقعه الحاضر زماناً ومكاناً. ومحاو لا أن يجعلها علاقة توازن وتآويل، لا إعادة وتسجيل فحسب، لعل في ذلك كشفاً عن جديد لم يقله ذلك الماضي، وبذلك يخلق زمناً جديداً تضرب جذوره في الزمن الماضي من ناحية، ويحاول أن يمثل الحاضر من ناحية أخرى.

وبعودة جبرا المتكررة الى ماضي شخصياته يحاول أن يجعلنا نرى الحاضر في ضوء ماضيها، فهي نتاجه المباشر. وقد أتاح له البناء السردى المعتمد على تقنيات رواية تيار الوعي، أن يتلاعب مباشرة بالسرد الزمني للأحداث، ففي الرواية التي تكتب بهذه التقنية ((لاتكتمل الأحداث في تسلسلها الزمني سوى في نهاية

^(٥٤٩) ن: ١٧٠.

^(٥٥٠) يناييع الرؤيا: ٣٦.

^(٥٥١) الادب وقضايا العصر: ٣٦.

^(٥٥٢) للتفصيل في الروايات التي تبنت هذه الفكرة، يمكن الرجوع الى مقال (عصر البايولوجيا والادب)

في كتاب الادب وقضايا العصر.

^(٥٥٣) لقائه مع نجم عبد الله كاظم: ٢٧٠.

^(٥٥٤) الفن والحلم والفعل: ١٦٥-١٦٦.

القراءة، ويعاد ترتيبها في مخيلة القارئ الفنية. ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله وأصبحت مهمة جمعها في صور متكاملة، هي مهمة القارئ لا الروائي^(٥٥٥).

الماضي عند جبرا نبع يفيض على الحاضر لذا فالماضي في رواياته ((يمتلك تجسده وحيويته وتأثيره، وهو لا يقف عند حدود الذاكرة فقط، وإنما يتجسد على هيئة أفعال وعلاقات أيضا، وأكثر الشخصيات أهمية وعمقا في روايات جبرا هي الشخصيات التي تتواصل مع ماضيها على أنه وجود حي متطور مثل (جميل فران) في (صيادون في شارع ضيق) و (وليد مسعود) في (البحث عن وليد مسعود) و(وديع عساف) و(عصام السلطان) في (السفينة))^(٥٥٦).

جاء اهتمام جبرا بجذور الشخصيات المركزية- وغالبيتها فلسطينية أو لها علاقة حميمة بالشخصية الفلسطينية- على مستويين:

المستوى الأول: الماضي الخاص، وهو ماضي الشخصية بصفته جزءا من تجربة الحياة التي عاشتها.

المستوى الآخر: هو أبعد غورا إنه يمتد الى تجارب الآخرين أباء وأجداد، يتوارث عنهم المرء صفات وعلامات فارقة تدفع بالشخصية الى أن تتعامل مع واقعها على نحو متميز وفريد.

في رواية السفينة نلاحظ اهتمام جبرا بجذور شخصيته المركزية(وديع عساف) من خلال متابعة ماضيه، والمجسد في علاقته بصديقه (فايز) الذي يقتل عندما كان كلاهما ينفذ عملية بطولية في الدفاع عن الأرض والصخر الذي ارتبطا به فتظل ذاكرته حية وفاعلة في نفس صديقه وديع الذي يقول: ((ولكن ذكرى فايز كانت طرية دائما في نفسي -كأنه لم يقتل قط، فالأرض التي عشقناها معا ، ونحن نذرع طرقات القدس والقرى المحيطة بها جبهة وذهابا، أياما وليالي، ما زالت تمثل كل شيء أحببناه، كل شيء أحبه. فيبقى الماضي والحاضر ملتفين متداخلين فيها، كلاهما حي، كلاهما يشير الى الآخر))^(٥٥٧).

نعرف من وديع أن صديقه فايزا، كان يسكن (جورة العناب) في بيت مكون من غرفة واحدة، نافذتها الوحيدة تحاذي الطريق العام. وهو فتى مسكون بالرؤى والحماس، الذي يستلهمه من قديسه المفضل ((يوحنا المعمدان))^(٥٥٨). يصفه لنا وديع بعد زيارة مسكنه الأولى قائلا: ((لقد بقيت تلك الصورة جزءا من خفايا نفسي منذ ذلك اليوم، وقد احتل الوسط منها ذلك الصبي الناحل، يرسم ويقرأ، ويصهر الرصاص مع أبيه، ويسهر في ضوء مصباح نفطي، وأمواج الصراخ والضحك

^(٥٥٥) بناء الرواية-سيزا قاسم: ٣١-٣٢.

^(٥٥٦) المستقبل في الماضي-رزاق ابراهيم حسن: ٧٧.

^(٥٥٧) السفينة: ٢٢٤.

^(٥٥٨) ينظر: ن: ٥٣.

والبكاء تحمله على متنها، صاعدة نازلة، وعيناها تشتعلان بالرؤى كقديسه المفضل، يحاول استكناه معاني معمودية الماء ومعمودية النار ويتطلع الى مسيح قادم ينحني للماء الذي سيصبه على رأسه وقد أحنّت ظهره قبل ذلك آلام البشر^(٥٥٩).

وقد نستغرب أن تعلق صورة بهذا النفاذ، في ذهن صبي لا يتجاوز عمره الرابعة عشرة، وبعد زيارة واحدة لدار صديقه الجديد. إلا أننا يجب أن نفهم أن الذي يتكلم الآن هو جبرا وعن طفولته هو التي تتماهى في تجربة فايز، بوصفها مرحلة عاش دقائقها الخفية والظاهرة. خاصة وأن الوصف المكاني يكاد ينطبق على أوصاف جبرا لبنت طفولته^(٥٦٠).

في الرواية يتابع القارئ وصفاً مفصلاً، وطويلاً لتلك المرحلة التي عاشها وديع مع فايز، وهما يتغلغلان أفقياً في جغرافية فلسطين، ومداها المفتوح على وديان، وتلال وفضاء واسع. ويتغلغلان عمودياً وصولاً إلى العمق، أو إلى الجذر والسر. يصف وديع خوضهما ((معمودية الماء والصخر)) التي كان مسرحها نبع إحدى قرى فلسطين، الذي يتفجر به كهف عميق ليس ((ثمة في العالم كهف يتفجر ماءً محبباً أقدم)) منه. من هذا النبع ((شرب أول بناء القدس في فجر التاريخ، واستمدوا حياة للمدينة التي أقاموها على صخورها المتصاعدة، تصاعد سلم حجري إلى ذرى الرابية التي أضحت قلباً للقدس))^(٥٦١) يقول: ((ما زلت أرى أمام عيني لمعان منكبيه وظهره، ورعشة إلبتية وكأنهما قطعتا صخر وردي، وهو يخوض الماء متتبعاً انحناءات الشق العميق، والبريق يداعبه منعكساً عن الماء الجاري من الكهف..... ولم يكن مني إلا أن نرعت أنا أيضاً ثيابي، وقفزت الى داخل الفجوة المثرثرة... وفايز يتوغل حول المنعطف الذي جعل يضيق ويظلم، ((هنا العرق! هنا الجذر! هنا الرحم)) صاح فايز وقد انخفض السقف عليه، وهو ينحني ما استطاع ليلمس بيده، سر ميلاد المدينة... ((صخر وماء!))... وعدنا من مخاضتنا الى الكهف، قبل أن تدهمنا النسوة، وتظن أن النبع قد انفلق عن صبيين عاريين من الجن، مستغرقين في معمودية الماء والصخر))^(٥٦٢).

واستكمالا لرؤيا يوحنا المعمدان، فإن معمودية النار يخوضها كلاهما أيضاً في مرحلة لاحقة، عندما يضعهم انتسابهم لأرضهم وجهاً لوجه مع عدو غازٍ محتل، فيشاركان في عملية فدائية ناجحة، ويستشهد فايز، فلا يحمله وديع لاجثة هامة فحسب، وإنما إرث بطولي كان يغذيه بأحلام العودة الى الوطن، ويجعل من حاضره حلقة وصل بين الماضي والمستقبل.

(٥٥٩) ن: ٥٦-٥٥

(٥٦٠) ينظر: السفينة: ٤٩-٥١.

(٥٦١) ن: ٥٨.

(٥٦٢) ن: ٥٨-٥٩.

واللافت، أنه في الجزء الذي ترجمه جبرا من كتاب (الغصن الذهبي) بعنوان (أدونيس أو تموز) ربطاً بين القديس يوحنا، وبين أدونيس. إذ يرى (جميس فريزر) أن

الاحتفالات بعيد يوحنا المعمدان، التي هي عبارة عن الاستحمام في مياه الأنهار أو البحار أو الينابيع، هي في الحقيقة، تعود إلى جذور أبعد من النصرانية، وترتبط بالعادات التي ترافق الاحتفال بعيد تموز أو أدونيس^(٥٦٣). وكان جبرا كان يريد الربط في رمزي وديع وفايز بين المكان الضارب عمقا في الأرض والزمان، وبين مراسيم البعث والتجدد المتمثلة في رمز يوحنا المتماهي في تموز.

ولهذا كان لوديع في السفينة، شخصية مؤثرة فاعلة في نفوس الآخرين، لاسيما عصام، وكان حديثه المستمر عن الأرض، وضرورة العودة إليها، عاملاً قوياً في دفع باقي الشخصيات، إلى أن يغيروا من مواقفهم، ويكفوا عن محاولة الهرب اللامجدي.

أما في (البحث عن وليد مسعود)، فنجد جبرا قد حشد مجموعة كبيرة من الصفات والعلامات المميزة لطفولة وليد، ولمرحلة شبابه التي قضاها في فلسطين، التي شكلت الجذور التي ستمت تلك الشخصية بتوجهاتها ومواقفها اللاحقة. وقد بالغ جبرا في ذلك، حتى جعل من وليد الذي اختار اسمه بنفسه^(٥٦٤)، مع ما يحمل هذا الاسم من دلالة، ((الاستثناء الذي لا بد منه لكل قاعدة))^(٥٦٥) ووليد منذ صغره تسكنه رؤى التغيير وخلص البشر، يخبر أحد أصدقائه عن أحلامه قائلاً: ((أرى أحلاماً جميلة، غريبة، أراني أطير في الفضاء، أحلق كالنسر، وأعلو وأهبط في الوديان والناس يأتون إلي ويندهشون ويقولون: علمنا الطيران مثلك، هل باستطاعتنا إذا رحنا وتنسكنا أن نغير البشر؟ نغير العالم؟))^(٥٦٦) هل وعندما كبر قليلاً، صار فخراً، لا لعائلته فقط، وإنما للجميع كما تقول أمه^(٥٦٧). وعندما عاد من إيطاليا كان ((كأنه روح من عالم آخر))، وقد استقبله أهل بلده استقبالا احتفاليا كبيرا، جعل صورة وليد تحفر في ذاكرة (عيسى ناصر)، ((لن أنسى وجه وليد الذي رايت ذلك اليوم، لأنه هو الوجه الذي حفر في ذهني، حتى هذه الساعة، يتحدثون عن المأسى تتخلل الأفراح، عن الضحك يغالبه البكاء، عن النشوة يفتتها الحزن، عن التصميم واليأس ومجابهة الموت مع معانقة الجمال والروعة- اخلط هذه كلها معاً، تتكامل صورة وليد))^(٥٦٨).

ودعماً للمستوى الأول الذي يشمل الماضي بكونها تجربة حياتية تمر باطوائها الشخصية، يأتي المستوى الثاني المتضمن ماضي العائلة، وأصولها، الذي ترثه الشخصية

^(٥٦٣) ينظر: أدونيس أو تموز: ١٧٧-١٧٨.

^(٥٦٤) ينظر: الرواية: ١٠١.

^(٥٦٥) ن: ١٠٨.

^(٥٦٦) ن: ١١٨.

^(٥٦٧) ينظر: الرواية: ١٠٤.

^(٥٦٨) ن: ١٠٧.

على أنه علامات فارقة تميزها من الآخرين. وتدفع بها الى سلوك مسلك محدد دون غيره. وقد يعود جبرا بالشخصية الى أكثر من جيل لاستغوار هذا الإرث، كما تحاول إحدى شخصيات رواية (البحث عن وليد مسعود)، أن تقيم أفكار وليد وأعماله في ضوء رؤية ترجع به الى أصول أرستقراطية باطنية منقرضة تعود الى بقايا العهد العثماني، وقد ظلت ((فاعلة كقوة نفسية خفية)) تدفعه الى أن يتبنى احلاما فروسية^(٥٦٩).

أما والده (مسعود فرحان) فيبالغ جبرا كثيرا في رسم شخصيته على نحو خارق أحيانا، وقد اتبع في السرد الخكائي للحوادث نسقا دائريا استرجاعيا، مبتدئا بموت مسعود، ومراسيم دفنه، عودة الى مراحل حياته الاولى، شبابه وزواجه، ثم كهولته، محشدا في ذلك السرد مجموعة كبيرة من المصادفات، والاحداث المعرقة لمسيرة حياته، والمبالغ في قدرة السيطرة عليها وتجاوزها، لاطهار (مسعود فرحان) بوصفه شخصية غير نمطية خارجة عن المألوف والعادي^(٥٧٠).

وإذا سلّمنا برأي من ذهب الى تحميل شخصية وليد أبعادا ودلالات رمزية، تبتعد بها عن محدوديتها الواقعية^(٥٧١)، أدركنا سبب الحاج جبرا على تأليه صورة هذا الابن لكونه الجذر الذي يغذي الابن.

هذا الإرث يشكل حضورا بارزا في مسار الحاضر، وإذا كان في حالة (وليد) يدفع الى الفداء والتضحية، فإنه في حالة (عصام السلمان)، يشكل عبئا يثقل كاهله، ويدفع به الى الهرب من واقعه. فعصام كان جده الأول (غضبان بن خيون) إنسانا متمردا ((اشتهر في أوائل القرن الماضي بعنفه، وصلفه ومشكلاته مع الولاة العثمانيين- مما أذاع صيته، وازداد في اتساع أراضيه وتضخم عدد الفلاحين المنتسبين اليه))^(٥٧٢). ويبدو أنه أورث ابنه والد عصام، صفاته الفارقة هذه، فكان يذكر شيوخ العشيرة ((بجدهم الاول))^(٥٧٣) في عنفه وتمرده الذي قاده الى أن يقتل (جواد الحمادي) عم (لمى)، دفاعا عن حقه في الارض، فتتغير تبعا لذلك حياة عصام تغيرا تاما عندما يكتشف صلة القرابة بين (لمى) و (جواد الحمادي).

هذا الارث الذي يبدو وكأنه هبة لها خصوصيتها يتوارثها الافراد المميزون في العائلة، فتدفعهم الى

الخروج على نمطية الحياة الساكنة، والى التمرد على سلبية نظم وعادات المجتمع، كانت تدفع

بالشخصية من جانب آخر الى النهاية المأساوية، كلجنة غامضة تطارد البطل الى مصيره المجهول،

وهذا ما صورته رواية (عالم بلا خرائط).

ففي هذه الرواية يظهر الماضي إرث (حمدي سويلم)، علامة فارقة تميز بطلي

الرواية علاء الدين سلوم، ونجوى العامري، التي تدعي أنها تنتسب الى السلالة نفسها.

^(٥٦٩) ينظر: الرواية: ٦٧

^(٥٧٠) ينظر: ن: ٨٧-١١١

^(٥٧١) ينظر: جبرا ابراهيم جبرا يبحث عن... عبد الكريم غلاب- مج/ آفاق عربية ع ١-س ٥- اذار-

١٩٨٠: ١٤٢، وينظر الرواية في العراق (١٩٦٥-١٩٨٠): ١٤٥

^(٥٧٢) السفينة: ١٦٤

^(٥٧٣) ن: ١٦٥

والماضي (الارث) هنا يرتبط بالمستقبل، فالرواية تتشكل عبر نبوءات إحدى حفيدات (حمدي سويلم)، وهي العمة (نصرت) عمة علاء، فهي أشبه شيء بـ (السبيل) عرافة (كوماي) التي يفتتح المؤلفان روايتهما بمدخل عنها، كما افتتح بها اليوت قصيدته الشهيرة (الارض اليباب). وهذه العرافة ((عاشت لزمن طويل في كهف، كانت تكس في مدخله أوراق الشجر، فإذا جاءها سائل يطلب معرفتها وحكمتها، قذفت اليه حفنة من هذه الأوراق، وقد كتبت حرفا على كل ورقة، وعلى السائل عندئذ أن يجمع الأوراق ويرتبها في شكل ما، يستطيع أن يقرأ في حروفه جوابها))^(٥٧٤). فكان عمرها الطويل، قد أعطاها خبرة الماضي للتنبؤ بالمستقبل.

وهذا ما كانت العمة (نصرت) تفعله، إذ امتلكت المعرفة بتاريخ العائلة، ونصبت نفسها كاهنة وحارسة لهذا التاريخ. فقد ساعدتها معرفة الماضي، وإدراك دقائق تفاصيله على أن تستوضح المستقبل وأحداثه. ويأتيها هذا الاستيضاح في شكل رؤى تقتحم عليها خلوتها. يقول عنها علاء: ((ما كان يهمني منها لو أنها بقيت تثرثر بشأن أبي، وجدي وأسلافي الى ما شاء الله... أما تلك الليلة، فقد خفتُ منها لأنها أوحى الي بأنها باتت ترى أكثر من ذلك. وهو أكثر مما أتحمّل. أنا لا أريد معرفة الغيب، ولا أريد معرفة المستقبل))^(٥٧٥).

لأن هذا المستقبل كان ((صورا غائمة عن نكبات محتملة ومصائب قادمة))^(٥٧٦). وكأنها عندما تنبأت له بحدس هذه المعرفة، كانت ترى الخاتمة المأساوية. لقد أبصرتها كتجلٍ لرؤيا يحذر فيها الجد الاول (حمدي سويلم): ((علاء حرسك الملائكة من انفس الشياطين، حمدي سويلم صرخ في أذني وأنا جالسة فوق، قرب الشباك، وقال: إحقه يا نصرت إحقه إحقه! وعرفت أن هذه المرأة قادمة اليك، تركض وهي حافية، والدم يسيل منها))^(٥٧٧).

ونعرف من الرواية أن (حمدي سويلم) هذا إنسان متمرّد، قاتل العثمانيين و (جنرمتهم)، وحاول فرض نظامه الخاص على مساحة واسعة من القرى القاطنة في جبال وأودية عمورية، وترك علاقات نسائية عديدة، وأبناء كثر^(٥٧٨).

تجربة هذا الماضي يحملها أحفاد حمدي سويلم، ولاسيما علاء كسمة فارقة في الدم لا في الملامح فقط^(٥٧٩). وهي تتداخل مع التجربة العامة، تجربة المدينة وناسها^(٥٨٠). وتدفع الى النهاية المأساوية، لكن أحيانا تظهر هذه النهاية، وكأنها قربان ضروري لحصول التغيير في زمن الحاضر، فتتداخل الأزمنة الثلاثة، في صنع حالة البعث الجديد. يقول سليل السوالمية: ((جعلت أتصور أن حالة الشر أو الخطيئة هذه التي ملأت جميع الامكنة، لا يمكن أن تزول وتنتهي، إلا إذا فعل السوالمية الجدد- شيئا مهما وخطيرا، لكي يطرّدوا العدو وينقلبوا على الذين صنعوا الشر. تماما كما حصل قبل أكثر من مئة عام،

^(٥٧٤) الرواية: ٩

^(٥٧٥) ن: ١٠٢

^(٥٧٦) ن. م

^(٥٧٧) الرواية: ١٠٠

^(٥٧٨) ينظر: ن: ١٠٩

^(٥٧٩) ينظر: ن: ٩١

^(٥٨٠) ينظر: ن. م

حين كان الجد الاول للسوالمه يجوب الجبال والودية، لا يخاف الجندرمة ولا الظلام ولا يستطيع النوم أو الراحة ما دام هناك ظلم أو خيانة^(٥٨١). وإذا كان علاء، قد رفض أن يأخذ بنبوءات كاهنة الماضي على محمل الجد، وأراد المضي في طريقه الى النهاية ((أنا ذاهب على قدمي الى حيث شفا الهاوية وعيناوي مفتوحتان وتريان كل شيء))^(٥٨٢). فقد ظلت تمرديته- وكذلك تمرّد خاله حسام الرعد، وحببيته نجوى العامري- ضائعة سلبية تتخبط في ظلمة الحاضر، رافضة حتى الحلم بواقع افضل.

على الضد من هذا التوجه، كان سليل آخر (لحمدي سويلم) هو (أدهم سلوم) شقيق (علاء). استطاع أن يبصر الطريق الحقيقي لتحقيق فعل البعث عبر موضوعة التضحية والفداء، التي لا تخلو منها روايات جبرا.

وأدهم متمرد أيضا، إلا أن تمرده ايجابي، فقد عرف طريقه الى منظمات فدائية تعمل في لبنان، وتقاتل اليهود، وهو شاعر يقاتل بالكلمة أيضا، محققا المعادلة التي كثيرا ما بحث عنها جبرا عند شعراء الفعل، معادلة الفعل/ الحلم وجدلها المفضي الى الخلق الفني.



(٥٨١) ن: ١٠٩
(٥٨٢) ن.م.

٣- مكان المدينة

العودة الدائرية للزمن، والسفر المستمر الى البدايات- الى الجذور الاولى للأشياء. يكشف عن رغبة واعية لإعادة تشكيل الزمن، والى إيجاد نوع من التوازن القلق بين الحاضر والماضي، وبين المدينة بوصفها مكانا في الحاضر، وبين المدينة بوصفها مكان الطفولة المرتبط بالماضي.

وقد كان للمرحلة التي قضاها جبرا في فلسطين أثرها الكبير على كل كتاباته، ومع أنه كان قد عاش في فلسطين قرابة ثمان وعشرين سنة، باستثناء أربعة أعوام قضاها في بريطانيا^(٥٨٣). إلا إنها كانت ترد في كتاباته مقترنة بزمن الطفولة بكونها ذاكرة، عدا رواية (صيادون في شارع ضيق) حيث كانت فلسطين/ الذاكرة قد ارتبطت بمرحلة نضج البطل وشبابه.

لاترد الطفولة في أدب جبرا، معنى محضاً، وإنما ترد واقعا شكّل جزءاً من تجربته، وجزءاً من ممارسة الحياة، التي بقيت حية في الذاكرة. وقد تشربت بخصوصية المكان (القدس) فكانت وجوداً كاملاً أدى فقده إلى الإحساس بفقدان البراءة زماناً ومكاناً. والقدس عند جبرا، أكبر من أن تكون مجرد مدينة أو قضية مرتبطة بزمن محدد، إذ كانت وجوداً أزلياً يمثل النقاء والمحبة والاستقامة الانسانية، كما مثلها الأنبياء الذين اتخذوا منها نقطة انطلاق نحو الإنسانية جمعاء. يقول: ((القدس ليست مجرد مكان فحسب، إنها الزمان أيضاً، إنها تجسيد قائم لتجربة الإنسان الهائلة، تاريخ حضارته منذ أن بدأ التاريخ ينضج على يديه، بانجازاته وفواجهه))^(٥٨٤). فتكون القدس المدينة هي خلاصة تاريخ كامل.

ويقول أيضاً: ((إنها لم تكن يوماً مجرد مدينة مكانية، من حجر وطين وتجارة وسياسية، لقد كانت دوماً مدينة الحلم والتوق، وتطلع النفس البشرية الى الله))^(٥٨٥). فتكون القدس بذلك زمان الماضي والمستقبل معاً^(٥٨٦).

هذا التصور يفرض على دارس طفولة جبرا، وأثرها في أدبه أن يتعامل مع زمكانية طفولته ليس على أساس بعدها الواقعي الجغرافي، وإنما على أساس ما تشكله هذه الزمكانية من حلم يقظة استطاعت الكتابة أن تنصيده فـ ((موضوعية التاريخ النفسي مع الجغرافيا لا تستطيع أن تحدد الوجود الحقيقي لطفولتنا، لأن الطفولة أكبر بكثير من

^(٥٨٣) ينظر: جبرا ابراهيم جبرا دراسة في فنه القصصي: ٩.

^(٥٨٤) الرحلة الثامنة: ١٣٢

^(٥٨٥) ن: ١١٥

^(٥٨٦) ينظر: الرواية في الادب الفلسطيني: ٨٥

واقعتها الجغرافي.. إنه على مستوى حلم اليقظة، لا الواقع تظل طفولتنا حية ونافعة شاعريا في داخلنا))^(٥٨٧).

يتحدث جبرا في الجزء الاول من سيرته الذاتية، وفي كتبه النقدية^(٥٨٨) عن ذكرياته واصفا مكان طفولته بتفاصيله الصغيرة والكبيرة. وفي الحال سيجد قارئ كتابات جبرا الاخرى، وبصورة خاصة القصصية والروائية. أن هذا الوصف ينطبق تماما على تلك الفقرات الطويلة، التي يغيب فيها أبطال جبرا عن واقعهم في استذكارات عديدة لحياتهم الاولى^(٥٨٩). فنعود عبر تلايف ذاكرتهم الى اللحظات الاولى، التي تغدو فيها الذات جزءا من الكون متوحدة به^(٥٩٠). ويقف على الضد من هذه الزمكانية، زمن الحاضر وهو مرتبط بالمدينة أيضا.

حمل جبرا مشاعر متناقضة تجاه المدينة، موزعة بين المدينة كتظير، وبين مدينته المجسدة شعرا أو قصصا، او روايات من جهة وبين مدينة الطفولة، وبين المدينة الواقع من جهة اخرى.

فالمدينة العربية الحديثة التي انطبعت بطابع التحولات الكبرى التي يشهدها العصر، كانت تنمو- وإن بدا ذلك بطيئا- وتنتقل من البنيات التقليدية الى بنيات ذات علائق جديدة. وقد شبه جبرا هذا الانتقال بـ ((الفتى الحدث الذي ما يزال يبني عضلاته بما يلتهم))^(٥٩١). ويقول أيضا: ((عالمي هو المدينة، المدينة العربية الجديدة، بكل ما فيها من متناقضات، وتيارات وآمال ومخاوف. المدينة اليوم ليست مجرد ((قصة)) فيها دار للحكومة: إنها ملتقى سيول بشرية من الريف وشبه الريف، ملتقى الاجناس والطوائف والنحل. المدينة بوتقة هائلة لم تنصهر فيها العناصر انصهارا تاما))^(٥٩٢).

وهذه المدينة لقرب عهد أهلها أو ذويهم بالريف وعلاقاته، ما زالت تحتفظ ببراءته كما انها لم تتحول الى ((المتروبولس)) المدينة الكبيرة التي تقطعت بين أهلها وأصر القريبى أو العلاقات الانسانية^(٥٩٣).

أما في شعره وقصصه ورواياته فقد كانت المدينة التي هي ((بؤرة الحركة))^(٥٩٤). تمثل مكانا تهرأت فيه الحياة، وعانى أهلها كثيرا من خواء أيامهم، وتعاساتهم المستمرة، إنها أرض يباب تموت فيها الأحلام:

^(٥٨٧) جماليات المكان- باشلار: ٥٣

^(٥٨٨) ينظر: الرحلة الثامنة: ١١٥ وما بعدها، وينايبع الرؤيا: ١٣٦، والفن والحلم والفعل: ١٦٦-١٦٧

^(٥٨٩) ينظر: الفضاء الروائي عمد جبرا ابراهيم جبرا: ٥٩

^(٥٩٠) ينظر: صراخ في ليل طويل (٢٩-٤٠، ٤٥-٤٦، ٧١-٧٢) والسفينة: (٢٠، ٣٣، ٤٧-٥٩). والبحث عن وليد مسعود: (٤٣، ١٠١-١٠٧، ١٨٠-١٨٢) وفصل وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد.

^(٥٩١) ينايبع الرؤيا: ٨٣

^(٥٩٢) الحرية والطوفان: ١٣٤

^(٥٩٣) ينظر: ينايبع الرؤيا: ٨٣، وكذلك الفن والحلم والفعل: ٣٦١.

ومن بعيد/ في حافة الأرض اليباب
يلتهم النهر أنواره/ وسعاد تعشعش الأحلام
في مقلتيها، وتفرط ساقطة/ لتموت بين يديها^(٥٩٥)

فاس-تحقت أن تسمى (الأرض البوار) كما يستخدم عليها توفيق صايغ في دراسته رائدة

^(٥٩٤) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٦٦.

^(٥٩٥) تموز في المدينة: ٤٧.

للمدينة في أدب جبرا إبراهيم جبرا (٥٩٦).

فهذه المدينة التي:
... تبكي/ في زواياها النساء
ويبصق الرجال حقدا على الارصفة
والتحية يلفظونها كالشتيمة^(٥٩٧)
مدينة ((جدرانها تنزُّ بغضا))^(٥٩٨). وأهلها قانعون بما هم فيه رافضون محاولة اخراجهم:

فيرفعون خاويات الأيدي صارخين

الا ليت العواصف لا تهب^(٥٩٩).
سأم الشاعر هذه المدينة ، وملّ عجز أهلها وضعفهم فرفضها:
سئمتهم والله وعفتهم/ غلاظ القفا
مقتعدي المقاهي، منهجي الجرائد
أكلي الشوكولا، ماضغي الهواء
المتشدقين إذا عرّضوا أردافهم
بكلائش الاحزاب والتفاهات العراض،
الفاغرين افواه البلاهة في القاعات والسينمات

^(٥٩٦) ينظر: مقدمة عرق وبدايات من حرف الياء.

^(٥٩٧) المدار المغلق: ٢٣.

^(٥٩٨) ن: ٢١.

^(٥٩٩) تموز في المدينة: ١٦.

قراء فلان وفلان في الفراش/ اف^(٦٠٠).
 فكانت بحق المدار المغلق- كما سمي إحدى مجموعاته الشعرية- الذي يدور فيه
 الشاعر غريباً تائهاً بين الأحياء والأموات في مدينة المتاهة^(٦٠١).
 في مجموعته القصصية الوحيدة (عرق وبدايات من حرف الياء)، والتي ترجع
 تواريخ كتابتها قصصها الى فترات مختلفة. لم تتغير رؤية جبرا للمدينة ففي قصته الاولى
 ((عرق)) تجري الاحداث في شارع الرشيد^(٦٠٢)، فتبدو الاجواء خانقة مظلمة. تصفها
 إحدى الشخصيات بـ (النكروبولس) مدينة الموتى^(٦٠٣). نساء هذه المدينة ((كالفواكه عفت
 قلوبها)) ورجالها ((كالاطفال يريدون التهامها- الفواكه- فيعلق الدود بأسنانهم ويبقى العفن
 في زلا عيمهم))^(٦٠٤).

ولا يختلف عنه بطل (ملتقى الأحلام) الذي يجد في سكان المدينة ((كرها وحقدا،
 وحسدا، أجد في وجوههم قبح القروش النحاسية التي يتهافتون عليها. وأجد في غيوم
 السماء تهكما وازدراء، ولا أرى في البيوت الحقيبة، الا الجهل والآلام))^(٦٠٥). لذا فإنه
 يختار العزلة وترك المدينة والعيش في بيت بعيد وسط الطبيعة^(٦٠٦).

أما مدينة قصة (نوافذ مغلقة) فهي الاخرى مكان ضيق، يتكدس فيه الناس في ((ذلك
 الجو المظلم المزدحم بالآدميين من كل عمر، حيث تمتزج رائحة المطبخ مع رائحة
 المرحاض، ورائحة مساحيق التجميل، حيث الغرفة الواحدة تنتع لعشر أنفس، حيث يرى
 الولد أمه تصرخ في ألم المخاض، وتسمع البنت أباه يتفوه بأفحش السباب))^(٦٠٧).
 وفي قصة (الشجار) تتحول المدينة الى مكان للعراك والشجار والشتائم الذي ينتهي
 بجريمة قتل^(٦٠٨).

أما في رواياته، فكانت المدينة هي المكان الرئيس الذي تدور فيه وقائع تلك
 الروايات. حتى رواية (السفينة) التي كان مكانها الظاهري هو سفينة مبحرة عبر مياه
 البحر الابيض المتوسط ، إذ أن الاحداث والمصائر تتكامل في هذا المكان. الا أن

^(٦٠٠) المدار المغلق: ٧٤-٧٥

^(٦٠١) ينظر: الفترة الحرجة: ١٤٠. هذه الرؤية نجدها خلاصة العديد من القصائد يمكن العودة الى تموز
 في المدينة (١٣، ٣٥، ٤٩، ٦١، ٧٧) والمدار المغلق (١٥، ١٩، ٧٣).

^(٦٠٢) ينظر: عرق وبدايات من حرف الياء: ٣١

^(٦٠٣) ينظر: ن: ٢٩

^(٦٠٤) ن: ٣١

^(٦٠٥) ن: ٦٤

^(٦٠٦) ينظر: ن: ٦٣

^(٦٠٧) عرق وبدايات من حرف الياء: ٩٤

^(٦٠٨) ينظر: ن: ١١٣

شخصيات الرواية ظلت تربطها بمدنها وشائج عميقة. وقد قامت هذه الشوائج بعمل مهم في بلورة مواقف تلك الشخصيات وتحديد مساراتها المستقبلية.

في روايته الأولى (صراخ في ليل طويل). نجد أن أحداث الرواية تجري في مدينة. وهي مدينة مطلقة، غير محددة، لذا استبعد (د. عبد الرحمن ياغي) أن تكون القدس؛ لأنك ((لا تحس فيها بروائح المجتمع الشرقي أو العربي منه والفلسطيني بخاصة. وإنما أنت في أجواء أشبه بتلك الاجواء التي تثيرها كتابات آل بروننتي أو تشارلز ديكنز في القصص الانكليزي))^(٦٠٩). كذلك استبعد (د. عبد الإله أحمد) أن تمثل بغداد؛ لأن جبرا كان قد كتبها قبل مجيئه الى بغداد أصلا^(٦١٠).

وهي لذلك تمثل المدينة رمزا أو فكرة، لا واقعا محددا. مدينة (صراخ..) خاضعة هي الاخرى لرؤية جبرا للمدينة على أنها مكان تموت فيه الحياة. يقول على لسان إحدى الشخصيات ((أود لو أخذ بيدك يا رشيد فاقتادك، كما اقتاد فرجيل دانتي في جحيم المدينة القديمة، وأطلعك على طبقة فوق طبقة من أناس يتلوون مرضا، وأطفال ينافسون الكلاب على عظمة في القمامة، ونساء يزعنن الله من الجوع في أحشائهن، ولسوف ترى هناك رجلا يطعن رجلا آخر بسكين من أجل قرش، ونساء تنشب البعض اظفارهن في وجوه بعض من أجل دريهمات اكتسبها ولد لهن هزيل مصفر ولعلك حينئذ يغمى عليك وتقع أرضا كالجنة الهامدة))^(٦١١).

وإذا كانت هذه حال الطبقات الفقيرة إذ يلتهمها الصراع والاقتتال حول لقمة الطعام، فإن الطبقات الراقية لا تنأى عن حالة الموات التي تحيل المدينة الى أرض بوار، إذ يلتهم الفراغ والسأم والعجز أبناء هذه الطبقة فيقول : ((وذو الفراغ المتمتعون بثمرات التقدم- لقد عرفتهم جميعا. عرفت الفراغ الفاجر فمه ليلتهم مرة بعد مرة، فلا يعرفون منجى منه إلا في الأكل أو المضاجعة أو القمار))^(٦١٢).

فالمدينة هنا مكان تموت فيه الروح، وتتساوى طبقات المجتمع في ذلك، فلا فرق بين غني وفقير.

هذه الرؤية ستطالعنا أيضا في الرواية الثانية (صيادون في شارع ضيق)، إلا أن المدينة هنا لها وجود عياني، وليست مكانا مطلقا كما في (صراخ..)، فهي هنا (بغداد) في أواخر عام ١٩٤٨. وتجري معظم أحداث الرواية في شارع واحد هو (شارع الرشيد). وعلى الرغم مما يزر به هذا الشارع من حركة ونشاط. تظهره الرواية مكانا خائفا، قذرا، مرقعا تشمئز منه نفس الراوي جميل فران.

ومدينة (صيادون..) كمدينة (صراخ..) يتساوى فيها الغنى والفقر في استلاب الحياة. يصف لنا جميل ساعات المساء في هذه المدينة قائلا: ((لئن كان من طبع الزهور أن تنغلق عند قوم الليل، فإن الأجساد والأذهان هنا لا تتفتح الا عند قدومه. لكنها تتفتح على جفاف متجدد، على ضياع متكرر. يزدحم الرجال في المقاهي... أما النساء- آه، لقد رأيت الفقيرات يفضن زرافات من أحيائهن الشعثاء

^(٦٠٩) حياة الادب الفلسطيني الحديث- عبد الرحمن ياغي- بيروت: ٥٢١-٥٢٢

^(٦١٠) ينظر: في الادب القصصي ونقده: عبد الإله أحمد- بغداد- ١٩٩٣: ١٤٢

^(٦١١) الرواية: ٥٠

^(٦١٢) الرواية: ٤١

ويجلسن بعباءاتهن السوداء على الأرض وأكوام الروث قرب دجلة. أما أمثال سلافة فربما تجمعن في حدائق بيوتهن لسماع الراديو، أو ربما لعرف إسطوانات التانغو والباسودوبلي القادمة من أمريكا الجنوبية. بينما تقضي مثيلات سلمى الوقت بالتزاور ولعب الورق. السينمات تمتلئ بعشرات الألوف النوادي المهنية تمتلئ بشاربي العرق والمقامرين على الفلوس الزهيدة، وهكذا يسير نصف الانسانية في طريقين منفصلين هما سيان في الجفاف وانعدام الغرض^(٦١٣).

في (عالم بلا خرائط) تتحول المدينة (عمورية)، من مكان جغرافي الى رؤيا شاملة، سعى المؤلفان الى بلورتها عبر الحدث/ المأساة في الرواية المتمثل في مقتل نجوى العامري في ظروف غامضة، واتهام علاء الدين سلوم بقتلها. لذا لا غرو أن يختارا لها اسم (عمورية) لما يحمله من دلالات رؤى الدمار والموت.

(عمورية) هذه، ليست مكانا مطلقا، أو تجريديا. إنها وجود عربي حاول المؤلفان أن يكسبها هذه الصفة. من خلال ما عرض لنا من تراث وعادات أهلها. التي لا تختلف في سماتها عن طبيعة المجتمع العربي. أو من خلال العلائق التي تربطهم بأماكن معروفة أخرى (كالقاهرة، وبيروت، وأبو ظبي، والقدس، وبغداد، ولندن) فهم يذهبون الى هذه الاماكن للدراسة، أو للعمل، أو للنزهة. لكنهم ما يلبثون أن يعودوا الى مدينتهم. كما أنها تاريخيا ترتبط بالقرن العشرين، وأحداثه العربية. وبصورة خاصة انتكاسة (١٩٦٧) المريعة^(٦١٤).

مدينة عمورية تحوّل ((الناس خلال فترة قصيرة الى مخلوقات مشوهة عاجزة أقرب الى الحيوانات المدجنة))^(٦١٥). وهي عندما تفعل ذلك لا بتأثير من (جغرافيتها) المكانية، وإنما بتأثير من طبيعة الروابط والعلائق التي تلفّ سكانها بشبكاتها المعقدة. تقول إحدى الشخصيات ((ليست عمورية المدينة الحجارة والهواء والخضرة الكامدة، ما يولد الحالة التي أعيشها ويعيشها الآخرون. عمورية ككل المدن الأخرى في العالم، محايدة في قراراتها، لا عواطف ولا مواقف. الناس، البشر الذين يعيشون فيها هم الذين يعطونها من أنفسهم شيئا تتميز به عن المدن الأخرى))^(٦١٦).

وإذا كان لنا أن نسأل عن مدى واقعية مدينة جبرا هذه، وهل أنها تمثل المدينة العربية الحديثة حقيقة، فإننا لن نعدم جوابا يضعه أمامنا جبرا نفسه، على لسان شخصية روائية (رياض البرهان) تحاور مبدعها (علاء الدين نجيب) بطل (عالم بلا خرائط) في حلم يقظة إذ تقول له: ((كنت أخشى عليك أحيانا، وأنت تكتب، لأنك لم تكن فقط تخبط خبط عشواء في أقبية الظلام التي تصورها مدينة لعالم اليوم، بل كنت تتخبط في أقبية أشد ظلاما، انتشرت في داخل دماغك))^(٦١٧). وإذا كان لهذه الاقبية أن تتحول عبر حلم الكتابة الى مدينة كاملة على الورق؛ فليس لأنها مجرد طرق وهمية انتشرت في دماغه وخياله؛ وإنما لأن جبرا كان قد آمن بأن المدينة العربية، وهي في طور نموها، قد استقرت في أنسجتها جرثومة، ستؤول بها حتما الى الموت والدمار^(٦١٨)، ولذلك يقول: أنا ((أبكي عليها، كما بكى المسيح على القدس، لأنني أريد لها الخصب والصحة لا الجذب والمرض))^(٦١٩).

فالمدينة هنا قد يكون لها واقع فعلي تاريخي، الا أنها في الحقيقة ترتفع فنياً لتصبح رمزا ونبوءة ((والأدب شأنه شأن أية فعالية خلق جديد للعالم قد يوسع من مفهوم التجربة العملية باعتماده خبر الآخرين والتاريخ والاكتشافات والممارسات الجمالية ميادين متسعة لخبرته الذاتية. وضمن هذا الوعي العام يتضح أن مهمة ((الشيء)) تتسع هي الأخرى، لتصبح رمزا واقعا متخيلا وحقيقيا،

^(٦١٣) الرواية: ٢٠٤

^(٦١٤) ينظر: الرواية: ١٨٧

^(٦١٥) ن: ٨٠

^(٦١٦) ن: ١٨٢

^(٦١٧) الرواية: ٢٢٠

^(٦١٨) ينظر: ينباع الرؤيا: ٨٣

^(٦١٩) الحرية والطوفان: ١٣٤

محتملا وممكنا، فالأدب يحيل كل هذه الأبعاد الخفية والمعلنة الى وقائع فنية يمكن التعامل معها^(٦٢٠).

موقف جبرا من المدينة، لا يخلو من تأثير بما شاع عنها في الأدب الغربي ولا سيما موقف اليوت منها^(٦٢١)، والمتأثر هو الآخر بمدينة (بودلير)^(٦٢٢). فحتى لو سلمنا بأن الابتعاد عن بيئته الأولى، والفصم الحاصل نتيجة ذلك، كان سببا لأن يقف جبرا من المدن التي سكنها لاحقا موقف الرفض لها. فإن ذلك لم يكن كافيا، لأن يعمم جبرا حالة العداء على تلك المدن. كما أن الأدب العربي عموما، لم يكن فيه هذا الموقف ((أصيلا تماما لأنه يفتقد الى مبرراته الفلسفية والفكرية أولا، ولا يستند ثانيا الى أساس واقعي، أي الى أساس من واقع المدينة العربية ومستوى تحضرها قياسا للمدن الحديثة في العالم))^(٦٢٣).

يزاد في ذلك أن رؤية جبرا للمدينة بهذا المنظار كانت شائعة أيضا في أدبه الذي كتبه في فلسطين قبل أن يتركها الى أماكن أخرى. كصراخ في ليل طويل، وعدد من قصصه القصيرة.

لا شك في أن لموقف جبرا من الزمن تأثير كبير في تعزيز تركيزه على المدينة بوصفها رمزا للموت الروحي، فالإحساس بالزمن هو ((أحد أحاسيس المدينة الأكثر سعة وانتشارا))^(٦٢٤). وانعكاس هذه ((الأحاسيس على الحياة نفسها وعلاقات الناس بعضهم ببعض))^(٦٢٥). فالزمن يحول حياة المرء في المدينة الى ((بقاء سالب منفعل)) مسلوب الإرادة يقول جبرا على لسان (وديع عساف) في (السفينة: ((ما علينا إلا أن نحرك أذرعا وأقدامنا، مسيرين بالطبع، فنأكل أي شيء، ونشرب وننجب الأولاد ونسعى والرأس قبل القدم الى الحفرة المحتملة. هذا هو التقدم أشبه بتقدم الحالة المرضية)).

ولذا فهو يؤثر ((الحياة البدائية)) لأن إنسان تلك الحياة ((الذي يعيش على القنص في البراري)) كان يستطيع أن يختار ((مواجهة الخطر وهو دائما على شفا الكارثة، وما بقاؤه الا نصر يتجدد كل يوم))^(٦٢٦).

وهذه الرؤية سنجد لها خلاصة قصيدته (يوميات من عالم الوباء). فالمدينة ميتة، وتموز ميت فيها، ولا خلاص الا بالعودة الى حياة الأسلاف:

ضقتُ ذرعا بيوم يشدُّ يوما/ في نطاق أصم أعمى

حول رأسي: أين فأسي / فأس آبائي الطلقاء يمشون حفاة

ألف ميل والفأس على اكتافهم،

يغنون للشمس الحقود والريح العاوية،

يغنون حتى لهاميات الأمطار في خرق

يبكي لها الصخر من تحت أقدامهم/ ليخلصوا من نطاق ما أصم^(٦٢٧).

^(٦٢٠) اشكالية المكان في النص الادبي: ٢٢

^(٦٢١) ينظر: الشعر الفلسطيني الحديث: ١٣١، ١٣٢، ١٣٣.

^(٦٢٢) ينظر: ت. س. اليوت الشاعر الناقد: ٦٣.

^(٦٢٣) المدينة في الشعر دراسة في موقف الشاعر العراقي الحديث من المدينة- علي جعفر العلاق/ مج/ الاقلام ٥٤- مايس- س ٢١: ٤٧.

^(٦٢٤) الرواية والمدينة- جورج هنري- تر/ محسن الموسوي- مج الثقافة الاجنبية ٣٤ س ١٩٨٣: ١٠.

^(٦٢٥) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية المعنوية- عز الدين اسماعيل- بيروت- ط٣-

١٩٨١: ٣٣١

^(٦٢٦) ينظر: السفينة: ١٩

^(٦٢٧) المدار المغلق: ٣١

ولا يُخفى ما في هذا التصور من خيالية تبعد الإنسان عن الفعل الصحيح المثمر، لمواجهة الواقع بما فيه من بؤر الضعف والعجز.

ولذا لم ترق العلاقة التي تجمع بين هذا الواقع، والبديل المطروح (البدائية) الى صراع جدلي يفضي الى حال جديدة. وإنما ظل جمعا بينهما، سبق وأن عالجه جبرا بغلالة رومانسية^(٦٢٨)، في قصته (ملتقى الأحلام). إذ نجد (رباب) موزعة المشاعر والفكر، بين (سليم) الذي يمثل ((الرجل المهذب المتمدن))، وبين بدائية (انور)^(٦٢٩).

ثم عاد وعالج الفكرة نفسها في قصة (السيول والعنقاء) بأن جعل (جون) البريطاني، زميل جميل في الدراسة، يُبصر الخلاص في البدائية، فحضارة العصر الحديث تنحدر نحو الهاوية. فيتمنى أن يكون بدائيا يقول: ((ليتني كنت بدائيا لا ماضي له.. ليتني كنت في عصر الغزوات الجرمانية، أو على الأكثر في القرون الوسطى، تلك كانت حياة الفرد وغرائزه الطليقة. هل من حياة في الشرق أجمل من حياة البدوي بنقاوة فطرته؟ لنذهب جميعا الى البادية، ولنبدأ الحياة من جديد))^(٦٣٠).

وعلى الضد من (جون)، يقف جميل مع المدينة، إذ إن الخلاص عنده بتوسيع المدن لا هدمها^(٦٣١).

وسنجد هذا الجمع في (صيادون..) أيضا ممثلا في شخصيتي (جميل فران)، و (توفيق الخلف)، وأحدهما نقيض الآخر، إلا أن جبرا يعرض آراء (توفيق الخلف) فقط. أما معارضة جميل لهذه الآراء فُتستشف من مواقفه وسلوكه الرافض لهذه الآراء.

يرى توفيق الخلف، ((أن المدنية تعني التردّي... المرض، الفساد، والفن نتيجة هذا الفساد. إنه الغاز السام الذي ينفثه هذا المستنقع الفسيح الذي يدعى المدنية))^(٦٣٢). مقتربا في ذلك من دعوة (جان جاك روسو) الرافضة للمدينة والفن الذي رأى فيه مفسدة لروح الانسان لأنه يوفر فرصة للرذيلة^(٦٣٣).

ويذهب توفيق الى أن ((المدن تنتعش على حساب الريف بعيدا عن المصادر الحقيقية للطاقة الإنسانية))^(٦٣٤). وأن هذه المدن لا تنتج إلا أناسا ((قاعدين على مؤخراتهم، يلغون طيلة النهار، يتململون، يضجرون، يصيهم الامساك، يصيهم القلق ثم تصيهم العنة))^(٦٣٥). مرددا ما قاله جبرا في ديوانه (تموز في المدينة):

وكثيرا ما قعدت في مقهى الطريق

أرنو الى شفاه تتحرك/ فتدون وقائع العدم

وعندها وإن كنت أعلم/ أن الوجه يحجب روحاً

لعلها في ساعة ما تلتظي/ لا أرى إلا وجوه ترجح

كالبحر عصر يوم تائه مصفر/ هذا يقحّ. وذاك يقول

فلأشرب سيكارة أخرى/ فيها فداء الساعة^(٦٣٦).

ويقدم (توفيق) الصحراء بديلا لهذه المدينة المستنقع، فنقف مرة أخرى على رغبة جون في السيول والعنقاء ولكن هذه المرة على لسان بدوي هو توفيق الذي يقول: ((وكل مرة أعود فيها للعيش في

^(٦٢٨) ينظر: القصة القصيرة في فلسطين والاردن-هاشم ياغي- معهد البحوث والدراسات العربية- ١٩٦٦: ٣٢٦-٣٢٧

^(٦٢٩) ينظر: عرق وبدايات من حرف الياء: ٨٤-٨٥.

^(٦٣٠) عرق وبدايات من حرف الياء: ١٨٥

^(٦٣١) ن.م

^(٦٣٢) الرواية: ٩٦

^(٦٣٣) ينظر: تاريخ الفلسفة الحديثة: ٢٠١

^(٦٣٤) الرواية: ٩٦

^(٦٣٥) ن.م

^(٦٣٦) (تموز في المدينة: ١٦.

المراعي الفسيحة التي ترعاها عين الله بين المواشي الثاغية، والكلاب النابحة، ازداد يقينا من ذلك^(٦٣٧).

ويقول أيضا: ((هل ركبت يوما جملا؟ طبعاً لا. هل نمت ليلة في خيمة؟ هل صليت مرة في وسط أفق رحب لا حد له كأنه دائرة الفلك من حولك؟ هل قضيت في حياتك ليلة حراسة، وبين يديك بندقية محشوة؟ هل عرفت يوماً غزوة فعلية تعتمد كلياً على ما تحمله بين جنبيك انت، من شجاعة وقدره على المجازفة))^(٦٣٨).

في هذا الوسط المكاني ينعدم الشعور بالزمن، فهو زمن مطلق، لا تعينه الساعات^(٦٣٩). ففي الصحراء يغدو الكل ((جزءاً مما لا ينتهي مما لا يقاس من الأبدية، نحن نتجاهل أقيسة الزمن الدقيقة، لأنها محاولة حمقاء لتقسيم ما لا ينقسم))^(٦٤٠).

وظاهر ما في هذا الرأي من سذاجة التقسيم الشائع بين الشرق والغرب: الشرق والشعور بالمطلق، وقد مثل له جبرا بالمآذن التي ((لا تتباهى بأي ساعات))، والغرب وشعور الخوف من الزمن وانقضائه، وقد مثل له جبرا بالكنائس بما فيها ((من الساعات التي لا تدق الساعات وحسب، بل الأرباع والأنصاف وثلاثات الأرباع))^(٦٤١).

مع أن المآذن ليست جزءاً من مطلق خارج على الزمن. بل إن وظيفتها الرئيسية، هي تقسيم زمنية النهار الواحد إلى خمسة أقسام، تعين أوقات الصلوات الخمس.

وتوفيق أيضاً يردد بسذاجة آراء ابن خلدون حول دولة العرب التي وصلت المرحلة الثالثة في عمر الدول، مرحلة الهرم والموت. لأنهم استقروا في المدن فقبلوا الذلة والهوان، بعد أن نسوا طور البداوة الأولى^(٦٤٢). فيقول ((إن العرب ما ضاعت ربحهم إلا عندما استقروا في المدن التي فتحوها. لقد نخر في عودهم ترف الأقوام التي قهروها ببأسهم))^(٦٤٣). لأن مصدر قوتهم الفعلي هو ((الصحراء)) ولن يستعيد العرب تلك القوة والسيطرة إلا بالعودة ((إلى الصحراء. العودة إلى خشونة الصحراء وسنتها الأخلاقية. العودة إلى فكرتين أوليتين: الشرف والشجاعة، العودة إلى الصراع القديم بين القبيلة والقبيلة لكي نبقى على صحتنا ويقظتنا))^(٦٤٤).

شخصية توفيق الخلف هذه لا تحمل بذور نمائها، فتجعل المتلقي يتلمس ((لها واقعا عياناً في حياتنا))^(٦٤٥). لقد ظلت أقرب إلى ((فرية ذهنية أراد بها الكاتب أن يوثق موقفاً معيناً من الصحراء. إذ ليس ثمة من يضع الصحراء بديلاً عن المدينة ومعادلاً للتطور التكنولوجي العاصف))^(٦٤٦). كما أن من المستحيل أن يكون في هذا البديل، دلائل الحل الصحيح، لبعث المدينة وخلصها.

أما إذا كان قد قصد إلى طرح البديل، عما يراه في المدينة، فذلك الطرح ظل ساذجاً وناقصاً، يؤكد عدم إدراك جبرا لحقيقة الصراع الدائر في تلك المدينة. لأنه كان معنياً ((بتصوير حركة النفس الداخلية، في علاقة الفرد بالمدينة، من دون أن يضعه ضمن أية قوة من قواها المتصارعة، فهو بشكل ما لا منتم))^(٦٤٧). فظل انتماءه الحقيقي إلى مدينة القدس، مدينة الذاكرة/ الحلم كبديل.

^(٦٣٧) الرواية: ٩٧.

^(٦٣٨) ن.م.

^(٦٣٩) ينظر: ن: ٢٠٥.

^(٦٤٠) ن: ٢٠٦.

^(٦٤١) ن.م.

^(٦٤٢) ينظر: مقدمة ابن خلدون- تح/ علي عبد الواحد وافي- مصر- ط ١- ١٩٥٨: ج ٢/ ٤٨٦-٤٨٧.

^(٦٤٣) الرواية: ٩٨.

^(٦٤٤) م.ن.

^(٦٤٥) دراسات نقدية في النظرية والتطبيق- محمد مبارك- العراق- ١٩٧٦: ٢٢٦.

^(٦٤٦) ن.م.

^(٦٤٧) الشعر الفلسطيني الحديث: ١٢٥.

وعلى الرغم من أنه يقول: ((أصبحت أرى كل شيء من خلال المنظور الفلسطيني))^(٦٤٨). فإنه منظور ظل مثبتاً بمرحلة الطفولة، والماضي فقط ولم يستطع أن يتسع ليشمل الحاضر أيضاً، وهو نفسه يقول: ((إن لفلسطينيتي فعلها الدائم في خيالي، ولا ريب في أن نوع الطفولة التي عشتها، وصلتها بالأرض.. صلتها بالأشجار، والرياح.. صلتها بالأشواك والقرّيص.. هذا كله لا شك في أنه ترك أثراً مستمراً للفعل في خيالي))^(٦٤٩). فأثر ذلك في منطلقات تناوله للقضية الفلسطينية، فكانت آراؤه بعيدة عن أرض الواقع، وحقيقة الصراع الدائر عليها. فلا تكفي أحلام وديع بالعودة وشراء قطعة أرض يزرعها بالأشجار والخضر، والزواج من امرأة تلد عشرة أطفال^(٦٥٠)، في قلب موازين الصراع الناشب هناك.

وتغدو بطولة وليد بطولة بايرونية خيالية، تفنقر الى أصالة واقعية، إذ يسافر من بغداد لتسلل خلف خطوط العدو الصهيوني، ويقتل منه العشرات انتقاماً لابنه مروان الذي يستشهد في عملية فدائية. ثم يعود الى بغداد مرة أخرى، وقد شفى غليله من هذا العدو.

زمكانية مدينة القدس المرتبطة بالماضي، كانت في أدب جبرا هي الزمكانية التي تبحث عنها الذات غالباً لتتوحد بها من جديد، فهي لحظة البراءة المفقودة، والعودة إليها جزء من استعادة التحام الذات المشطورة^(٦٥١).

هذه الرؤيا تطالعنا بها القصيدة الأولى في ديوانه (لوعة الشمس) التي حملت عنوان (زماننا والمدينة)، فجبرا هنا يرفض كل الأمكنة والازمنة الحاضرة، ويصر على زمنية القدس.

فلتكن المأساة زماننا

زمان الحبيبة أرادوا منعها عنا

ولكن لانعيش الا زمانها

زمان المدينة الطور والزيتون

مدينة المعراج والجلجلة

هي وحدها في الارض لنا أرض

وهي وحدها في السماء لنا سماء^(٦٥٢)

وفي (صيادون في شارع ضيق) سنجد أن موقف (جميل فران) هو عين هذا الموقف، إذ إن مدينته تبقى الأقوى في فرض زمنها عليه، لذا يغدو حاضر المدينة الجديدة التي انتقل إليها وهي بغداد قليل البهجة، قليل الاثارة، ((أما أنا فقليلة هي البهجة التي شعرت بها، وأقل منها الاثارة التي انتابنتني في ذلك اليوم الأول من تشرين الأول عام ١٩٤٨، حيث وصلت بغداد. لم يكن السبب أنني رأيت لندن وباريس والقاهرة، ودمشق؛ لقد نسيت أسفاري وما عدت أستطيع أن أذكر ملامح أية مدينة في العالم سوى مدينة واحدة مدينة واحدة أذكرها، أذكرها طيلة الوقت، تركت جزءاً من حياتي مدفوناً تحت انقاضها، تحت أشجارها المجرحة، وسقوفها المهدامة، وقد أتيت الى بغداد وعيناي ما زالتا تتشبثان بها-القدس))^(٦٥٣). و(وديع عساف) هو الآخر لا يستطيع نسيان مكانه الأليف الحي أبداً في ذاكرته، يقول: ((تخرج الى العالم، وترى الأشجار البواسق.

^(٦٤٨) الفن والحلم والفعل: ١٦٧.

^(٦٤٩) ن.م.

^(٦٥٠) ينظر: السفينة: ٤٧ وينظر القاص والواقع: ٢٣٠.

^(٦٥١) ينظر: السفينة: ١٠٤.

^(٦٥٢) لوعة الشمس: ٩.

^(٦٥٣) الرواية: ١٥-١٦.

والبساتين المنمقة، والغابات الملتفة، ولكنها كلها لا تساوي غصنا معوجاً واحداً من تلك الأشجار الغبراء المتباعدة في تلك الأرض الصخرية الحمراء التي تلقت قدميك كقبلات عاشق^(٦٥٤).

اختيار زمكانية مختلفة عن التي تخضع لها الذات في وجودها الموضوعي تشي برغبتها في البحث عن منافذ تسلكها تلك الذات لتعيد لحاضرها، بعض توازنه المفقود، لكنها تظل في حدود الهم الذاتي، دون الارتقاء الى مستوى القضية العمومي، ولذلك كانت عودة جبرا الى ماضيه المرتبط بمدينة القدس، الذي تعاونت الذاكرة والخيال على إعادة تشكيل حضوره لغويا، أحلاما تعويضية، تخفف من قسوة الحاضر، وتقاطع الذات معه، فالذات عندما تفقد تواصلها مع ((الأنا الجماعية تستحضر الماضي، وبخاصة مرحلة الطفولة، لتكون تعويضا عن القيم المفقودة في الواقع المعاصر))^(٦٥٥). لأن الذات في مرحلة الطفولة ما زالت جزءا من واقعها يتكامل وجودها به:

ها في يومي ذاك الأخضر/ ورفقتي رغم الغبار
وجوهم كالجلنار/ كالطيور يرفرفون.

كالشياطين الصغار/ على أشجار الحواكير

عند أبواب الدكاكين/ يلغظون، يسقسقون،

ومن جيوبهم الخاليات/ يوزعون الضحك بالحففات^(٦٥٦).
وفي هذه الحال يتحول فعل الذاكرة الى شرقة يدخلها المرء ((فيحس أن جداراً قام بينه وبين العالم الصاخب، وإن كان جداراً واهياً من حير))^(٦٥٧).
لكن من الضروري القول، أن هذه النزعة التي يمارسها الداخل هرباً من واقع المدينة، نجد ما يماثلها في أدبه الذي كتبه قبل مغادرته فلسطين. ففي روايته (صراخ في ليل طويل) كان (أمين سمّاع) كلما تفاقت أزمته، واشتد وقع المدينة عليه، رفعته لجج الذاكرة، الى أيام طفولته في القرية إذ لاموت هناك^(٦٥٨)، ولا انفصال بين المرء والطبيعة^(٦٥٩)، ولا أماكن مظلمة كالقبور^(٦٦٠). وهكذا سيجد في زمان الماضي الأليف ملجأ يهرب اليه من زمان الحاضر المعادي.

^(٦٥٤) السفينة: ٢٣.

^(٦٥٥) بناء الزمن في الرواية المعاصرة-مراد عبد الرحمن مبروك- مصر- ١٩٩٨: ١٥٩.

^(٦٥٦) تموز في المدينة: ٦٦.

^(٦٥٧) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث-ماهر حسن فهمي- معهد البحوث والدراسات العربية-

١٩٧٠: ١١٨.

^(٦٥٨) ينظر: الرواية: ٧١.

^(٦٥٩) ن: ٣٩.

^(٦٦٠) ن: ٤٠.

المكان ((الذي ينجذب اليه الخيال لا يمكنه أن يبقى مكانا لامباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، وخاصة أنه يمتلك جاذبية في أغلب الأحيان، وذلك لأنه يكتف الوجود في حدود تتسم بالحماية))^(٦٦١). ولهذا فإن هذا المكان الذي تختزنه ذاكرة جبرا، كان يتنامى في مخيلته ويتكامل عبر تركيزه بوصفه فردوسا مفقودا، ((كنت أرى الناس جميلين، وأشعر بقسوة العالم عليهم، وهم يقاومون على مهل، ولا يرضخون. أمشي حافيا أتجول مع رفقتي في دنيا أشبه بدنيا أول الخليفة: دنيا أراها مليئة بالأصوات والأنغام، ففسير كقطيع من الغزلان الهائمة من أول ((رأس فطيس)) الى ساحة المهد))^(٦٦٢).

وعلى الرغم من أن النظم الاجتماعية والاقتصادية، التي كانت تحكم هذا العالم الذي يصفه بـ(دنيا أول الخليفة)، لا تختلف كثيرا عما هو موجود في زمان الحاضر، إلا أن الخيال يجرد الأشياء من أبعادها الواقعية، لاسيما وأنها تتواكب و هناءات الطفولة، حيث لا تقاطع بين الذات وواقعها. فيغدو زمان الماضي عالما جميلا متكاملا ((يفي بحاجة أفراده ولو كفافاً، ويمنع عنهم مد اليد للآخرين))^(٦٦٣).

وفي المقابل سيعمل على تركيز زمان الحاضر المرتبط بادراك الذات لانفصالها عن المحيط الذي تحياه، بوصفه عالما من ((الرعب، والقتل، والجوع، والكراهية))^(٦٦٤)، متنبعا سقطاته، ومساوئ أفراده واخفاقاتهم. ويظهر ذلك جليا في روايته (صيادون في شوارع ضيقة)، بـ_____ بدءاً بوصفه لعمارة المكان^(٦٦٥)، والأشياء الأخرى (كالمناضد، والمقاهي، والفنادق)، والوصف الخارجي للأشخاص^(٦٦٦)، وانتهاءً بفهمه لطبيعة العلائق التي تربط فئات المجتمع، والعوامل التي تعمل على تحريك ذلك المجتمع.

فقد نظر اليه بمنظار أحادي الجانب، لا يرى الا ما هو أسود، مسقطا عليه السوء، والرديء، حتى غدت الرواية، وكأنها ((كتبت بنظرة لاتقول إنها لاتفهم العراق ولا تحبه، وإنما تحتقره وتسيء اليه، نظرة سائح أجنبي زار العراق لمدة فبهرتة مظاهر الفاقة والتفسخ الخلقي الذي يقرب من العهر والقسوة الجاهلة، لأن مصادفات محضة قادته ليرى في العراق هذه المظاهر دون غيرها، فركز عليها بالتصوير معتبراً إياها مظهر العراق الحقيقي))^(٦٦٧).

مما سبق نجد أن الزمان والمكان، شكلا حضورا لافتا في أدب جبرا إبراهيم جبرا، عاكسا تواشج علاقة الذات بأزميتها وأمكنيتها المختلفة في رحلة اكتمالها، ونضج خبراتها المعرفية المتراكمة عبر تجارب الحياة المتعددة.

ولكونه فلسطينيا عانى مرارة النكبة، والابتعاد عن الوطن وشعور الفصم عن نسق زمكاني مخصص، فضلا عن فرادته وخصوصيته في التعامل مع الأنساق الجديدة. طبع أدبه بنزعة معينة في التعامل مع تلك الأنساق، تدرج ضمن رؤية جبرا الشمولية للحياة.

^(٦٦١) جماليات المكان-باشلار: ٣٧.

^(٦٦٢) البحث عن وليد مسعود: ١٨٣.

^(٦٦٣) ن: ١٨٢.

^(٦٦٤) ن: ١٣.

^(٦٦٥) الرواية: ٩، ١٢، ١٣.

^(٦٦٦) ينظر: ن: ٢١، ٢٩.

^(٦٦٧) في الأدب القصصي ونقده: ١٤٣.

وقد كشفت عن استمرارية الترحج بين بيت الماضي بهناءاته ودفء توحد الطفولة مع محيطها الخارجي، وبين بيت الحاضر بمرارته، واختافات الذات في الاندماج مع واقعها الجديد.

وغالبا ما ارتبط الماضي بمدن الذاكرة- مدن الطفولة، التي ترد في سياقات مكانية مفتوحة على الوديان والتلال والطبيعة الفلسطينية الغنية بصخورها، وأشجارها وزهورها. فتشكل مكانا فردوسيا، تشعر الذات بحنينها الدائم اليه. استطاعت المخيلة الابداعية أن تضخم من فعل الذاكرة، وتعيد صياغته في حلم لغوي. بينما كانت مدن الحاضر مجدية، خائفة تقطعت اواصر الألفة بين أهلها .

وقد انعكس ذلك في مفهومه للزمن على أنه زمن دائري يرجع الى البدايات، لينطلق منها في دورات زمانية جديدة، تداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل. وكأن

للمرء بئرا هي جذوره الأولى، أو ينابيعه التي تفيض عندما تحركها آلية غامضة، هي نتاج تفاعل الذاكرة مع المخيلة النشطة. وهذه البئر لاتحتزن تجارب المرء الشخصية فقط؛ وإنما هي أيضا أرث الانسانية مع تمثيلات رمزية، دالة على تجارب إنسانية بدئية، هي جزء من اللاوعي الجمعي الذي تتناقله الأجيال وراثته لاتقليدا.

وقد تركت هذه الرؤية أثرها الواضح في الكثير من مواقف جبرا النقدية، وتصويراته عن العملية الابداعية، وأفكاره حول جدل التراث والمعاصرة، وهذا ما يحاول الفصل القادم بحثه.



الفصل الثالث

١ - النص بين الخلق والنقد

بين عملية الخلق الفني والنقد صلة متينة، تستمد مقومات وجودها من الإدراك الواعي لأهمية كل منهما في وجود الآخر. ويصير هذا الإدراك فعلاً مجسداً، يشعر صاحبه بالرغبة في كشفه وإيصاله إلى الآخرين، إذا كان الأديب نفسه ناقداً، لا على مستوى ممارسة هذه الفعالية بوصفه جزءاً من عملية الخلق الفني للنص فحسب، وإنما على مستوى صياغة مفاهيم وتصورات معرفية، فضلاً عن الممارسة التطبيقية التي تناول فيها جبرا نصوصاً أدبية، لأدباء عرب وغير عرب.

يقول جبرا إبراهيم جبرا: ((في بعض ما قلتُ أو في الكثير منه، أدافع عن طريقتي أنا في الشعر))^(٦٦٨)، وهو تصريح فيه الكثير من مقولة (ت.س. اليوت) التي ذهب فيها إلى أن الشاعر ((يدافع عن ذلك النوع من الشعر الذي يكتبه هو))^(٦٦٩). إلا أن موقف جبرا ليس ترديداً لما قاله اليوت فقط، وإنما يرجع ذلك إلى أسباب متعددة، منها ما هو عمومي، كان جبرا قد تطرق إلى بعض منه، كندرة وجود الناقد الجيد الذي تمكنه مؤهلاته من مواكبة الحركة الإبداعية الجديدة^(٦٧٠)، التي كانت قد لاقت عنتاً ورفضاً من الكثيرين، مما استوجب من أصحابها وأنصارها أن يشحنوا همهم في كل ميدان لكسب المعركة.

وهكذا فإن التلازم بينهما ضروريٌّ ((لا لان التداخل بين الخلق والنقد أمر طبيعي فحسب))؛ وإنما ((لان العملية الواحدة تقتضي الأخرى إيضاحاً لها- أو دفاعاً عنها))،

^(٦٦٨) ينابيع الرؤيا: ١٢٧.

^(٦٦٩) مفاهيم نقدية- رينيه ويليك-تر/محمد عصفور- الكويت-١٩٨٧، ٤٠٩.

^(٦٧٠) ينظر: الرحلة الثامنة: ١٠٠-١٠١.

يقول: ((ففي كتابتي النقدية كتبت ضمناً، أمنيح للكتابة الإبداعية وطرائقها، ولعلني كنت أهيء لنفسي مشروعاً ما أريد أن اكتهه، وما أريد للآخرين أن يكتبوه))^(٦٧١) ومنها أيضاً، التأثير بظاهرة شائعة في الأدب الغربي والمتمثلة في جمع عدد كبير من الأدباء بين الخلق والنقد، وخاصة اليوت الذي ((تتكامل فيه شخصية الشاعر مع شخصية الناقد في تلك الصورة المطلقة للمبدع. فإن جبرا الذي تسحره تلك الصورة توجه نحو النقد كأمر لا بد منه لفهم ما يجري في عملية الخلق-طالباً ذلك التكامل الذهني والنفسي مما وجده في العديد من كبار الشعراء والنقاد الإنكليز أمثال: درايدن، والدكتور جونسن، والسكندر

بوب، وويزر، وكولورج، وشيللي، وكيتس، وماثيو ارنولد وغيرهم))^(٦٧٢). ومنها ما هو خصوصي، يتمثل في رغبته في أن يتمكن من جمع جانبي التجربة الإبداعية الخلاقة: طاقة الخلق وحكمة المعرفة، اللاعقلي والعقلي، الحدس والمنطق، اندفاع العاطفة وسيطرة العقل. أو بعبارة أخرى، هو نوع من السعي وراء ماسماه (ماجد السامرائي) بـ((اكتمال الفنان)) أو الجمع ((بين حياة الحواس وحياة العقل))^(٦٧٣). ولذا فإن جبرا الذي بدأ أنشطته الكتابية المختلفة: الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، والدراسات النقدية، في أوقات متقاربة بل تكاد تكون متوازية. وجد أن التوزع بينها هو ما يحقق غرضه الذي يسعى إليه. يقول: ((كنت دائماً أريد أن أعبر عن نفسي في أساليب متعددة))^(٦٧٤) ويقول عن تداخل هذه الأنشطة: ((الناحية الواحدة في حياتي تتصل بالأخرى، والواحدة منها تغذي الأخرى))^(٦٧٥)

ولهذا كان ((هذا التراوح الحار، العطش، المتطلع، المبرح بين أن يفهم الإنسان عقلانياً قضية ما، بالنقد والتحليل، وبين أن يطلق لنفسه سجيته لكي يحقق ذلك الإبداع الذي يجب أن يكون هو موضوع النقد والتحليل، ولعلني حتى هذا اليوم، أجد نفسي مأخوذاً بهذا التراوح الذي هو في النهاية ما أنجزت وما أرجو أن أنجز))^(٦٧٦).

المنتبع لخطاب جبرا النقدي، يجد أنه يسير في خطين متوازيين، يمثل الأول مفاهيم وتصورات نقدية نظرية، بينما يمثل الآخر تطبيقات عملية على نصوص أدبية متنوعة. أما عن مدى تطابق الخطين؟ وهل أنه التزم مفاهيمه حول الأدب وماهيته في ممارساته العملية؟ فإن جواباً قطعياً بـ(نعم) أو (لا)، سيكون تعسفياً، وفيه لي لأحدهما باتجاه الآخر؛ فليس كل ما نظر له جبرا طبقه ممارسة.

ليس سهلاً أن يوضع خطابه النقدي ضمن منهج أو اتجاه نقدي محدد، كأن يكون، اتجاهاً نفسياً، أو تاريخياً، أو شكلياً... الخ؛ لأن الدارس يلمح الكثير من مرتكزات هذه

^(٦٧١) معاشة النمرة وأوراق أخرى- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط ١- ١٩٩٢، ٢٦.

^(٦٧٢) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٨.

^(٦٧٣) كتاب مهرجان المربد الشعري التاسع- الشاعر العربي الحديث ناقداً: ١٠٠.

^(٦٧٤) ينباع الرويا: ١٢٧.

^(٦٧٥) الفن والحلم والعقل: ١٠٣.

^(٦٧٦) ن: ١٠٢.

الاتجاهات في أعماله النقدية، بل إنه قد يداخل بينها في عمل واحد بحسبما يقتضيه النص، ودون أن يعلن ولاه إلى أي منها بشكل صريح، ((والظاهر أن هيمنة بعد من أبعاد النص أو فكرة أساسية فيه، هي التي تبرر موقف جبرا النقدي، فإذا وجد أن السياسة هي محرك النص اندفع إليها، وإذا وجد أن حياة المؤلف ملتصقة بشعره استعان بسيرة الحياة، مع ملاحظة أن جبرا لا يغفل عناصر الشكل حين يتحدث عن المضمون، فهو يتحدث عن المضامين ويشير إلى العناصر الفنية. وبهذا يفتح على كل ما يقدم كشفاً وإضاءة للنص))^(٦٧٧)، وجبرا نفسه يقول عن ممارساته النقدية ((أنا في الواقع لم تكن لدي نظرية... وإنما كنت أكتب... بما كنت أؤمن به حول الشعر ونظريات الشعر))^(٦٧٨). قد نلاحظ تأثراً بالنظرية النقدية لـ(ماثيو ارنولد) و(اليوت) وجماعة النقد الجديد^(٦٧٩)، وقد نرى في نقده استجابة ((لمتطلبات المنهج الفني الحديث بإطاره التحليلي))^(٦٨٠)، وقد نراه ((يقرب خطوات من النقد الاسطوري، وهو نقد يعول على آراء (كارل يونغ) في اللاوعي الجمعي والنماذج العليا التي ترسبت في عصور سحيقة وانطبقت في لاوعي الإنسان))^(٦٨١)، وقد تجتمع هذه الميول المختلفة في الدراسة الواحدة أحياناً، أو أنه يركز على اتجاه واحد أو اثنين منها.

إلا أن اللافت هو أن جبرا كان في جميع نصوصه النقدية، يعمل جاهداً على الوصول إلى الرؤيا الشاملة، التي يحاول النص الواحد، أو مجموع نتاج الأديب اقتناصها، والكشف عنها بمهاراته الفنية، وهذا الأمر حدا بـ(مهدي جبر) إلى أن يسمي منهج جبرا النقدي بـ((منهج الرؤيا، وهو المنهج المؤمن بتفاعل الفن والحلم والفعل، والتي تشكل الخلفية النظرية لطبيعة الإجراءات التطبيقية التي اعتمدها، وهي إجراءات تناولت المكونات الفنية للعمل الأدبي (موجهات النص ومرجعياته)، وقدرتها على اكتشاف القيمة الداخلية للنص وصولاً إلى جوهره المتحرك))^(٦٨٢).

صرح جبرا في أكثر من مرة، بأنه معني بالنص بعيداً عن حياة صاحبه، إذ يقول: ((أنا أفصل العمل الفني نهائياً عن حياة الفنان. أنا أؤثر أن أدرس ديوان شعر مثلاً دون أن أعرف عن حياة الفنان نفسه، لا أريد تبريراً أو تفسيراً مأخوذاً عن حياة الفنان لنقص أوقوة موجودة في العمل الفني. العمل الفني في النهاية يقف على قدميه مستقلاً عن صانعه))^(٦٨٣). ويقول أيضاً: ((الناقد- كما أراه- يجب أن يتناول العمل الفني كشيء بحد ذاته، له كيانه الخاص المحدود: أي أنه يجب ألا يخلط بينه وبين حياة صاحبه- النقد يجب أن يعالج النص نفسه، ويستخرج الكوامن من النص لا من أي مصدر آخر))^(٦٨٤).

إلا أنه في الحقيقة لا يلتزم كثيراً بهذا التوجه فلا يعامل النص على أنه بنية مغلقة تحمل مخزونها الخصوصي والمستقل عن كل مرجعية، وإنما يستعين بكل ما يعرفه عن صاحب النص، وعن عصره، وصولاً إلى دعم القراءة التي يذهب إليها، فهو يعتمد على النص من جهة، وعلى حضور شخص مبدعه من جهة أخرى، لاسيما أن معظم من

^(٦٧٧) جبرا إبراهيم جبرا ناقداً أدبيا-مهدي جبر - رسالة دكتوراه-جامعة البصرة-١٩٧٧، ١٢٢.

^(٦٧٨) ينابيع الرؤيا: ١٣١.

^(٦٧٩) ينظر: جبرا ناقداً ((إضاءة النص والصورة))، وينظر: تأملات في بنيان مرمري: ١١٨.

^(٦٨٠) جبرا إبراهيم جبرا ناقداً للشعر: ٩١.

^(٦٨١) جبرا إبراهيم جبرا ناقداً أدبيا: ٢٦.

^(٦٨٢) ن: ١٢٤.

^(٦٨٣) ينابيع الرؤيا: ٧٣، وينظر ن: ٧٤.

^(٦٨٤) الحرية والطوفان: ١٣١.

تناولهم من الأدباء العرب كان على معرفة شخصية بهم. وقد كان لعدم اعتماده على أسس وركائز نظرية محددة في عمله النقدي، والاعتماد على الطابع التأثري في تلك القراءات، ماساعده على دعم هذا التوجه. ولهذا لا يمكنه أن يصب جهده على النص فقط، كما يفعل نقاد مدرسة النقد الجديد، لأنه يعني تماماً، أن عزل النص الأدبي عن عصره ومكانه، سيؤدي به-أي الناقد- إلى الخوض في متاهات تجريدية، قد تبعده عن التجربة الأصلية للمبدع، وهو معني بالبحث في هذه التجربة، واستشفاف جزئياتها من مجموع إنتاج الأديب، وصولاً إلى الرؤيا الشاملة التي يحاول الأديب أن يبلورها عبر محاولاته الأدبية المتكررة.

وهو عندما يوسع من مجال دراسته للنص، إلى شيء من عصر الأديب وحياته؛ فإن هدفه لا ينصب على ذلك قصداً، وإنما يجعله وسيلة إلى تذليل صعوبات النص. وسنجد ذلك في الكثير من دراساته ووقفاتها النقدية. كالدراسة التي خص بها (بايرون) في كتابه (الحرية والطوفان)، ودراساته حول شعر الجواهري، وتوفيق صايغ، والسياب في كتاب (النار والجوهر)، ودراسته للمتنبى في (ينابيع الرؤيا)، وفي دراسته لشعر عبد الرحيم محمود، وشعر رياض نجيب الريس، ورواية (جورج أوريل) الموسومة (١٩٨٤) في كتابه (الرحلة الثامنة).

لاشك في أننا لا نستطيع، أن نفصل بين توجهات الناقد، وبين عمله النقدي، إذ هو بالضرورة سيكون خاضعاً ((لفكر الناقد، وموقفه من الواقع، الأمر الذي يؤدي إلى خلق واستحداث الاتجاهات والمناهج النقدية، في محاولاتها المختلفة إلى إيجاد وتفسير معين لظاهرة فنية أو شعرية أو قضية أدبية تهم الناقد، بوصفه قارئاً ذكياً يعرف كيف ينقي ذوقه، ويحدد في ضوء ذلك النقاء حكمه في هذه القضية))^(٦٨٥).

وفي هذا الضوء، فإن مهمة النقد عند جبرا سوف لن تختلف عن مهمة الأدب نفسه فإذا كانت مهمة الأدب كشفية تشق أرضاً جديدة^(٦٨٦)، وتساعد على رفع الحجب عن غوامض وتعقيدات النفس الإنسانية وعلاقاتها المختلفة^(٦٨٧)، والدفع بالحياة إلى الأثمار والثراء الحضاري، في تجدد مستمر^(٦٨٨). فإن النقد عنده ((عملية استغوار وكشف))^(٦٨٩). أيضاً، لغوامض وخبايا النص الأدبي.

(٦٨٥) مستقبل الشعر وقضايا نقدية- عناد غزوان-بغداد-ط١-١٩٩٤: ٥٣.

(٦٨٦) ينظر: الفن والحلم والفعل: ٢١١.

(٦٨٧) ينظر: الرحلة الثامنة: ٣٨.

(٦٨٨) ينظر: ينابيع الرؤيا: ٧٩.

(٦٨٩) الحرية والطوفان: ١٣٠، وينظر: ينابيع الرؤيا: ١٦٩.

وكما أن المبدع صاحب النص رائد يقود الآخرين في اكتشافاته لمجاهيل الحياة، كذلك الناقد رائد في كشفه عن مغزى النص الجديد و((الدفع- مع المؤلف- بهذا الجديد وغير المؤلف نحو النقطة التي يصبح عندها ذا مغزى للقارئ وعصره))^(٦٩٠). فالناقد عندما يركز همه على العمل فإنه يبحث عن القيمة ((الداخلية المطلقة)) للنص وهي ((قيمة (غير) فائدية)) بمعنى فائدية القيمة النفعية^(٦٩١)، إنما هي ((أمر يتصل برؤيا أو تجربة معينة قد يكون المشاهد-أو لا يكون- مهياً لتلقيها، ولكن الإغراء بالتلقي يكاد يكون ضمناً في العمل الفني الناجح، ولعل بعض عملية النقد هو رفع العوائق أمام هذا الدفق الغامض الذي يفيض عن خلق الفنان في اتجاه المشاهد))^(٦٩٢).

كان هدف جبرا الأول في دراساته النقدية التطبيقية المختلفة، هو تلمس رؤيا المبدعين ومحاولة فك

اسرارها، والامساك برموزها، سواء منها ما تعلق بالداخل أم الخارج، مستعيناً ما أمكنه بثقافته

الواسعة، وأحياناً اطلاعه المسبق على حياة، وفكر صاحب النص.

وإذا كان لنا أن نتساءل حول مدى قدرة الناقد، على تلمس رؤى المبدع، وزوايا نظرة للأشياء؟ أم أنه معني بالسعي وراء هذه الرؤى وتفسيرها؟ أم أنه معني بفك أسرار البنية الفنية للنص؟ فإن جواب جبرا الضمني يكاد لا يفصل بين الجانبين فهو يريد للنص أن يعامل لذاته، بكونها طاقة فنية عالية. إلا أن هذه لا تكتمل إلا بما يتوافر عليه العمل الناجح من قيمة، تدعم الإسهام الحضاري للأدب في حركة الحياة ودفعها نحو النضج، ومن هنا جاءت نصوصه النقدية، متسرلة بصيغة تنقيفية تفسيرية^(٦٩٣) تخدم هذا التوجه.

ولهذا أيضاً كان يضرر رفضاً للكثير من الاتجاهات النقدية الغربية الحديثة، التي تصب جهدها على النص كبنية مغلقة من العلائق اللغوية التقنية الشكلية، دون الالتفات إلى ما تؤدي إليه، هذه العلائق من تصوير وكشف، للنواحي الإنسانية المختلفة^(٦٩٤). ويرى أن هذا النقد ينتهي إلى نتيجة عدمية، يقول: ((يُخيل الي أن الكثير من النقد الأوربي الحديث، ولا أقول كله من لوكاش إلى رولان بارت، لا ينتهي في آخر المطاف إلا إلى نتيجة أقرب إلى العدمية: فيصبح اللابطل هو البطل المفضل، واللارواية هي الرواية المثلى))^(٦٩٥)، ((وهكذا يتحول تأويل النص إلى نص آخر (أهم) من الأصل الذي أوجده))^(٦٩٦).

وفي هذه الحال سيفقد النقد طاقته الحقيقية التي تعمل على الدفع بتجربة المبدع نحو الاكتمال، ويتحول إلى ((سيف دموقليس)) * معلق فوق رقية المبدع الذي ((ينتهي بفعل هذا

(٦٩٠) ن: ٣٢.

(٦٩١) ينظر: الرحلة الثامنة: ٣٥.

(٦٩٢) تأملات في بنیان مرمری: ١٣٥.

(٦٩٣) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا ناقداً (إضاءة النص والصورة): ٣٧.

(٦٩٤) ينظر: معايشة النمرة وأوراق أخرى: ٣٧-٣٨.

(٦٩٥) الفن والحلم والفعل: ٢١٦.

(٦٩٦) ن: ٢١٧.

* (دموقليس): كائن أسطوري، كان يسكن كوخاً في عمق الغاية، يغوي المارة بدخول كوخه والمبيت في سريره، فإذا ما كان النائم أطول من السرير بتر الزائد منه بسيفه، وإذا كان أقصر مطة حتى يتطابق مع طول السرير.

الرقيب الذكي الصارم المستثنى كل ما هو خارج عن دائرة تفكيره، إما إلى التضييل المقصود، أو التلاعب الواعي بالشكل والمضمون إرضاء لهذه الفئة أو تلك. ولن ينجو من الشعور في لحظات الشك بينه وبين نفسه، بأنه بذلك إنما يقيم جدراناً متناقضة حول تفجرات تجربته وخلقه^(٦٩٧).

لا شك في أن البحث عن وشائج وصلات خفية في العمل الفني تغيب عن القارئ العادي، تتطلب من الناقد-من جهة نظر جبرا- ثقافة واسعة ((تؤهله لفهم المؤلف فهماً كاملاً، يشمل ما قد يلجأ إليه المؤلف من أجزاء الأساطير والإشارات التاريخية أو نواحي المعرفة العديدة))^(٦٩٨)، ((لأن النقد أصلاً مهمة صعبة وتحتاج إلى علم كثير وإطلاع واسع، وتدريب ذهني منظم، إضافة إلى الموهبة الأصلية التي لا تقل شأنًا في موهبة القاص أو الشاعر))^(٦٩٩).

ولا يخفي أن هذه الدعوة بضرورة أن يلم الناقد بثقافة واسعة، ليست جديدة، ويكاد لا يختلف عليها، وسبق أن ترددت عند الكثير من النقاد العالميين، فكان (ماثيوارنولد) قد دعى إلى الإلمام ((بأفضل ما قيل وكتب منذ أيام الإغريق إلى اليوم وبلغات شتى))^(٧٠٠)، ولا يحيد عنه (ت.س. اليوت) في مطلب مشابه⁽ⁱ⁾.



^(٦٩٧) الفن والحلم والفعل: ٢١٦.
^(٦٩٨) الحرية والطوفان: ١٣١.
^(٦٩٩) الفن والحلم والفعل: ٢١٢-٢١٣.
^(٧٠٠) جبرا إبراهيم جبرا ناقدًا أدبيًا: ٣٧.

٢- النقد بين الذاتية والموضوعية

يشرح جبرا الناقد الخطوات التي يمارسها عند ما يتعامل مع المادة الأدبية فيقول: ((يجب أن أعرض نفسي، لقوة هذه المادة ثم أزنها وأفصحها، وإذا لم أفعل ذلك، فإنما أرفض كل عمل لم آلفه من قبل أو لم يتفق مع أهوائي المؤقتة))^(٧٠١).

إذن هناك خطوة أولى تتمثل في التعرض لتأثيرية المادة الأدبية، وفي هذه الحال يكون المتلقي/الناقد منفعلاً لا فاعلاً، ينساق مع إيحائية النص المؤثرة بقوة إدهاشها. ثم تأتي الخطوة الثانية وهي عكس الأولى، إذ يأخذ الناقد المبادرة ويمارس عمله النقدي تفسيراً أو تحليلاً أو تقييماً.

أي أن هناك نوعين من الاستجابة للنص المنقود-كما يذهب إلى ذلك (نورثروب فراي)-((استجابة المشاركة زمنياً)) أي مشاركة الاستمرار في القراءة حتى النهاية، ((وهي عادة استجابة لا نقدية-أو بالأصح، قبل نقدية)). أما النوع الآخر فهو ((الاستجابة إلى الموضوع الاستجابة المنفصلة الواعية تماماً، تلك التي ترى وتستطيع أن تتفحصه ككل أي. قد يكون فعل فهم، أو حكماً تقييماً، أو قد تكون كليهما معاً))^(٧٠٢).

وأن يألف جبرا العمل الأدبي، ويتفق مع أهوائه المؤقتة، يعني أن يحوز على إعجابه وحبه، الذي يجعله مقياساً يجتاز من خلاله النص مرحلة الانتقاء، يقول: ((منذ البدء جعلت الحب لي جسراً إلى فهم ما يحاول الفنانون الآخرون فعله)) لأن ((الناقد إن خلا من الحب فقد خلا من الكثير من الفهم))^(٧٠٣). وعند جبرا هذه ((المرحلة مهمة في تذوق النص، ويتعلق ذلك بعوامل أبرزها جودة النص وقدرته على لفت الانتظار، فجبراً لا

^(٧٠١) الحرية والطوفان: ١٣١.

^(٧٠٢) الرمز والأسطورة: ٨٤.

^(٧٠٣) ينابيع الرويا: ١٦٩.

ينقد نصاً لا يثير انتباهه بما فيه من قيم إنسانية أو فنية، أما العادي والمبتذل فلا يلتفت إليه^(٧٠٤) فالقصيدة إذا لم تكن ((مغامرة جديدة في عالم من الصور والمعاني يكتشفها لنا لأول مرة، إذا لم تكن القصيدة مغامرة بكرة لم تعرف إلا شاعرنا، فمن السخف وضياح الوقت الوقوف عندها))^(٧٠٥).

معيارية الحب، في اختيار النصوص تشي بالروح التأثري الانطباعي في نقد جبرا لأن ((العلاقة بين الناقد الانطباعي والعمل الأدبي علاقة وجدانية أساساً))^(٧٠٦). وهي معيارية تظل خاضعة لذاتية الناقد وذوقه، ومع أن الذوق محرك أساس في العملية النقدية وله ((دوره الفعال في قضية التمييز والكشف بين التجربة الأدبية الجيدة والأخرى الرديئة، إذا قصدنا بالذوق هنا ((القدرة على التقدير)) ولكن الذوق وحده ليس نقداً أدبياً ولا يمكن أن يكون كذلك إلا إذا صاحبه موهبة ودراسة وممارسة وقدرة فائقة على الخلق والإبداع))^(٧٠٧). فالعملية النقدية لن تكتمل ما لم تتبع الذوق خطوات أخر، و ((مهمة النقد الأدبي الخالصة لا يمكن أن تتأسس على ضوابط الجمالية كما يحس بها الفرد سواء أكان بائناً أو متقبلاً))^(٧٠٨)، وإنما هي تسعى إلى خلق قيم وأحكام فنية تمتاز بشيء من روح الموضوعية.

لكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نجرده من بعده الذاتي ((فالناقد في طريقة التحليل النقدي مهما تبلغ هذه درجة التجارب الموضوعية سيظل داخلاً في المجال الذاتي المحض ما دامت هناك مصطلحات مثل ((تقويم)) و ((تذوق))، سيظل الأمر كذلك سواء أكان النقد بناءً مؤسساً على التحليل الموضوعي الركين-يقيمه امرؤ عارف عاقل-أو كان نزوة لا محل لها أو هوى يصدر عن رجل أحمق))^(٧٠٩). ولهذا سيكون من المغالاة فيه تجريد النقد من بعده الذاتي وعدّه علماً قائماً بذاته، لأن ذلك ((يؤدي بالأصول الذوقية

^(٧٠٤) جبرا إبراهيم جبرا ناقد أدبي: ١١٩.

^(٧٠٥) الرحلة الثامنة: ١٠٤.

^(٧٠٦) المرايا المتجاوزة دراسة في نقد طه حسين-جابر عصفور-بغداد-١٩٩٠: ٤١٥.

^(٧٠٧) التحليل النقدي والجمالي للأدب -عناد غزوان- بغداد-١٩٨٥: ١٣.

^(٧٠٨) في آليات النقد الأدبي- عبد السلام المسدي- تونس-١٩٩٤: ٤٤.

^(٧٠٩) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة- ستانلي هايمن- تر/ إحسان عباس ومحمد يوسف نجم-لبنان: ٨٨.

والفنية للتجربة الأدبية ذاتها ويقنن حسها تقنياً يبعدها عن كونها جذوة فكرية شعورية منتزعة من وجدان شاعر، أو إحساس روائي، أو حماس مسرحي، أو رؤية نقية لكاتب مبدع أو مقالي موهوب، أو نقد خلاق لمفكر أدبي^(٧١٠).

كان جبرا قد رأى في النقد عملية فنية لا تقل إبداعاً عن الفن نفسه فـ ((النقد في أفضل حالاته إبداع يحركه إبداع آخر))^(٧١١). أي أنه ((فعل كتابية مكتملة بذاتها)) كما يقول رولان بارت- فكلاهما النقد والأدب يواجه نفس الشرط الصعب وهو (القول)^(٧١٢). ولذا فإن الناقد عند جبرا لا بد وأن يمتلك موهبة أصلية لا تقل عن موهبة الشاعر أو القاص^(٧١٣).

من هذا المنطلق فهم جبرا النقد على أنه ممارسة ذاتية فكان في تعامله مع ((الأدب، ومع الفن بوجه عام تعامل مبدع مع الإبداع فطريقته هي (استخدام حساسيته) من خلال ميوله الشخصية فهو في نقده غير بعيد عن فنه.. وهو حين يرتاد عوالم عمل فني ما- بطريقته النقدية- يأخذك إليه بخبرة فنان لا بجفاف ناقد- فجبرا، في نقده.. يتكلم من خلال الأصوات التي يقدمها- ولهذا فهو لم يكتب عن عمل لم يجد نفسه مندمجاً بروحه، ولم يتناول شخصية مبدعة إلا إذا كان على لقاء معها، وفي وحدة مشتركة إن في الفكر الفني أم رؤية الحياة والواقع أم في هموم الخلق والإبداع))^(٧١٤). فهو عبر نقده كاختيار نصوص، أو تفسير بعض ظواهر الأدب، كان يسعى إلى إعادة خلق واكتشاف قيم ومفاهيم للحياة المثالية التي سعى إليها في إبداعه كله.

على أن هذه الممارسة الذاتية عند جبرا كانت تنزياً ببعض مظاهر العلمية في دقة التحليل، والتعليق والشرح المتتبع لخفايا النص، ومراحل تطور رؤيا المبدع، وصولاً إلى نسج رؤية واضحة للنص كله، يعلل فيه جبرا سرّاً تفوقه وعلة انجذابه إليه.

لو تساءلنا عن مدى تحكم هذه الممارسة الذاتية بمعاني النص التي قصدها المؤلف؟ فإن الإجابة رهن بموقف جبرا من النص وهو الذي يقول: ((أما بالنسبة لنا فالعمل الفني مستقل عن صاحبه، وعما يراه فيه صاحبه))^(٧١٥).

ومما لا شك فيه أن هذه التصريح يمكن وضعه بسهولة ضمن منطلقات مدرسة النقد الجديد التي تفصل بين النص ومؤلفه، فلا يكون النقد ((رصداً للعلاقة القائمة بين منتج الأدب ومتعاطيه))^(٧١٦) وإنما رصد للعلاقة القائمة بين النص ومتعاطيه، وستقع مسؤولية هذا الرصد على عاتق الناقد بوصفه شخصاً مسؤولاً أمام النص وإمكاناته الفنية. يقول (آلن تيب) في مقدمة كتابه (الأديب في العالم الحديث) ((إنني أحب أن أفكر في النقد على أنه قد كتب- ويمكن أن يكتب مرة أخرى- من مجرد وجهة نظر))^(٧١٧). ومع أن

^(٧١٠) التحليل النقد والجمالي للأدب: ١٢.

^(٧١١) الفن والحلم والفعل: ٢١٤.

^(٧١٢) ينظر النقد والحقيقة - رولان بارت- تر/ إبراهيم الخطيب- المغرب ط-١٩٨٥: ٥١.

^(٧١٣) ينظر الفن والحلم والفعل: ٢١٣.

^(٧١٤) هواجس في عالم كله اسرار- حوار اجراء ماجد السامرائي: ١٠٤.

^(٧١٥) حوار مع جبرا إبراهيم جبرا ود. عبد الرحمن منيف: ١٩٤.

^(٧١٦) في آليات النقد الأدبي: ١٠.

^(٧١٧) النقد الإنكليزي الحديث - ما هو شفيق فريد- مصر - ١٩٧٠: ٥٨.

تصريح (تيت) هذا، كان في معرض تنبيهه على ضرورة الابتعاد في النقد، عن النقد التاريخي، واستهداف الأدب لذاته، لا لما يحمله من قيم أخلاقية واجتماعية، أي قيم نفعية. إلا أننا نلمس أيضاً الدعوة إلى حرية الناقد في اختيار تفسير خاص نابع من موقفه، لا مما قد يرمي إليه صاحب النص، فقد يكون تفسيره أفضل مما يذهب إليه المؤلف نفسه كما يرى البيوت^(٧١٨).

هذا المسلك القاضي بفصل النص عن المعنى الذي قد يرمي إليه صاحبه، يجعل الأثر الأدبي عرضة لتفسيرات متعددة، نابعة من توجهات القراء ومختلفة باختلافاتهم، بل أنها قد تتعدد عند قارئ واحد، في أوقات مختلفة. وفي هذه الحال فإن كل تفسير ((صحيح كالتفسير الآخر ما دام (إحساساً) أو (مقبولاً) فلو كان معنى النص غير الذي قصده المؤلف، فلا يمكن لأي تفسير أن ينسجم مع معنى النص ما دام النص ليس له ما يحدده من معنى أو يتحدد به))^(٧١٩). وسيكون ((من الخطأ أن نعتقد أن القصيدة معنى حقيقياً يتفق ضرورياً وفكرة المؤلف، إذ هذا يتعارض وطبيعة الشعر بل أن هذا هو ما يقتله))^(٧٢٠).

والأمر لا يقتصر على الشعر فقط، فحتى النثر الروائي عند جبرا يجب أن يتضمن مغزى أبعد مما هو ظاهر، وأن يكون للقراءة أكثر من مستوى واحد، فدعا إلى أن تتضمن الرواية- فضلاً عن البعد الواقعي- بعداً رمزياً أغور وأعمق في ديمومته، وحاول أن يطبق ذلك في رواياته أيضاً^(٧٢١).

وهكذا فإن قراءة النص يجب أن تمتاز بالتعدد، وذلك لأن ((معاني الأثر الأدبي متعددة... كما أن تنوع المعاني لا يترتب عن نظرة نسبية إلى العادات الإنسانية، ولا يدل على ميل المجتمع إلى الخطأ وإنما يدل على استعداد الأثر الأدبي للانفتاح وكون الأثر يمتلك في وقت واحد معاني متعددة، فذلك ناتج عن بنيته، وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه))^(٧٢٢). ولهذا ((فإن في كل عمل فني ناجح سرّاً يعجز الناقد عن فضح مغلفاته، مهما أوتي من براعة، وهذا يجعل من العمل الفني مجالاً مفتوحاً دائماً لكشف واستغوار جديدين))^(٧٢٣).

إلا أننا يجب أن نفهم دعوة جبرا هذه ضمن السياق العام للعملية النقدية كما يمارسها تطبيقاً على إبداع الآخرين. فهو عندما يفسر النص تفسيرات قد تختلف عما أراده المؤلف، فهو لا يسعى من وراء ذلك إلى نوع من الفصل بين صلاحيات كل منهما (الأديب، والناقد). إنما هو على العكس من ذلك يسعى إلى نوع من التكامل بين الأديب، وعمل الناقد، فالناقد يبحث ويستغور النص ليكتشف عما مجهول وغامض فيه ربما حتى على صاحبه نفسه.

وهو بذلك يعمل مع الأديب على جعل (العمل المنقود ذا مغزى لعصره، وبقيني أن هذا المغزى لن يكون في الأغلب إلا إنسانياً، مرتبطاً بالتجربة البشرية، مطهراً للنفس، أو مؤزماً إياها ثم فارجاً عنها الأزمة هذا من ناحية. من ناحية أخرى قد يكون في هذا المغزى دلالة على الاستجابة الدهشة الفعالة للحياة، ولو كانت استجابة التشاؤم التي تجعل من المأساة صورة للحياة)) يقول جبرا : ((هذا بعض ما اعتمده في النقد))^(٧٢٤).

إذن القراءة المختلفة هنا لا تأتي بوصفها عملاً مستقلاً، عن المعاني والرؤى التي قد يقصدها المؤلف، بل إنها تدعمها وتعززها بالكشف عن الغامض والمستغلق فيها، إثراء لها وتعميقاً لمغزاها.

^(٧١٨) ينظر: مفاهيم نقدية: ٤١٩.

^(٧١٩) النقد والنظرية النقدية- جيرمي هوثرن- تر/عبد الرحمن محمد رضا- بغداد- ط١٩٩٠: ١٩.

^(٧٢٠) بحث في علم الجمال- جان برتلمي- تر/عبد العزيز لزقا- مصر- ط١- ١٩٧٠: ٣٠٥.

^(٧٢١) ينظر: الفصل الأول من هذه الرسالة- فقرة الواقع والمثال.

^(٧٢٢) النقد والحقيقة: ٥٤-٥٥.

^(٧٢٣) الحرية والطوفان: ١٣١.

^(٧٢٤) الحرية والطوفان: ١٣٢.

بعد أن يختار جبرا النص الأدبي الذي يستطيع أن يوقعه تحت تأثير ((قيمتها الداخلية))، تبدأ عملية البحث الموضوعي لإدراك شبكة العلائق الفنية المفضية إلى إحداث هذا التأثير يقول: ((لكي أبدأ بالاستغوار والكشف، يجب عليّ بعد الاطلاع الأول السريع على الأرض التي أنا عليها، أن أعود فأمسحها من جديد بدقة؛ لأنني أفترض أن الشكل الفني القائم على هيكل محجوب له هندسته وتعقيده وكوامنه التي تنطلق منها دينامية الشكل، والنقد في النهاية أن لم يكشف عن ذلك كله، أو بعضه فقد أخفق في مهمته))^(٧٢٥).

فيفرض بذلك النص مقاييسه الفنية على الناقد المنفعل أو المتلقي لقوة النص الوجدانية ولذا يدعو جبرا إلى عدم فرض ((قوانين فولاذية ثابتة على المنقود، يجب أن لا ننسى أن كل عمل فني جديد، إذا كان ذا قيمة يحمل قوانين نقده بين طياته. إنه أرض جديدة، تتطلب تجدد الحيلة في كشفها حسب تضاريسها هي))^(٧٢٦). كما أن ((مقاييس الجودة ليست نهائية مسبقاً، لأنها تتكيف بموجب كل إنتاج أصيل جديد، فتكون بذلك وسيلة لتعزيز النمو والاندفاع، لا وسيلة للكبت والتجميد))^(٧٢٧).

٣- النص بين التجربة والخلق

التجربة الأدبية عند جبرا إبراهيم جبرا تجربة تعبيرية، هدفها التخفيف من شدة الانفعال الذي يعانیه المبدع، بإيصال ذلك الانفعال إلى متلق ما. والتعبير سواء أكان تعبيراً عن ذات المبدع، أو عن احتكاكها المباشر مع محيطها ومجتمعها^(٧٢٨)؛ فإنه ليس فيضاً تلقائياً للمشاعر والأحاسيس والأفكار، يصدر صدوراً طبيعياً كما تذهب إلى ذلك النظرية الرومانسية. وإنما هو خلق فني، تتشابك مجموعة من البواعث والمعطيات والإمكانات الواعية واللاواعية، على بلورته في صورة متكاملة فنية، على هيئة قصيدة، أو عمل نثري إبداعي ناضج.

يصف جبرا هذه التجربة قائلاً: ((يلامس الشاعر الحقيقة ولكيما يعبر عن هذه الملامسة، يسبك لفته من جديد في أتون التجربة، والعبرة في النهاية هي في هذا السبك الذي يحقق لنا الملامسة الجديدة، ويدخلنا عن طريقها في عالم الشاعر المزدهم بتفاصيل التجربة تفاصيل ملامسة الحقيقة على غرارها الخاص))^(٧٢٩).

إذن هناك ثلاث مراحل تتعاقب جدلياً، تقضي إحداها إلى الأخرى. في المراحل الأولى يلامس الشاعر حقيقة ما، واللامسة هنا تعني انكشافاً رؤيويّاً يتجلى للمبدع، ثم تأتي المرحلة الثانية بتولد الرغبة في التعبير عن تلك الرؤيا وإيصالها إلى الآخرين. والذي لا يتم إلا بامتلاك المبدع طاقة تتيج له أن يتعامل مع اللغة تعاملًا خاصاً، يؤصل لبراعته في تجسيد رؤياه تجسيدا فنياً جمالياً يؤثر في المتلقي ويجبره على الدخول في عوالم تلك الرؤيا. وهذه هي المرحلة الثالثة.

وصف جبرا الأدب بأنه رحلة كشف وبحث عن مغلفات الوجود في النفس الإنسانية، أو في علاقاتها مع الخارج. وهي مهمة لا تتأتى إلا لمن امتلك طاقة خاصة

^(٧٢٥) ن: ١٣١.

^(٧٢٦) ن: ١٣٢.

^(٧٢٧) ن: ٢٢.

^(٧٢٨) ينظر: تأملات في بنيان مرمر: ١٣، والحرية والطوفان: ١٣٧.

* يرد هنا الوصف في التجربة الشعرية، إلا أنه يكاد ينطبق على عموم التجربة الإبداعية، كما يراها جبرا، خاصة وأنه يعمد إلى التعميم في مواضع أخرى كثيرة.

^(٧٢٩) النار والجوهر: ١٧٢ - ١٧٣.

تساعده على تحقيق هذا النفاذ، والتغلغل في الخفايا والبواطن المعقدة، ليصلنا منها برؤيا جديدة تعكس روح عصره^(٧٣٠).

فالأدب إذن مغامرة وسفر دائم للبحث عن الجديد الذي يفصح بعض الشيء عن غوامض الذات وصلاتها بعوالمها المختلفة. إلا أن وصف الأدب بأنه مغامرة لا يعني تفسيراً فنياً له. كما أن الأدب لا يكتمل عند تحقق عنصر المغامرة والكشف فحسب، وإلا وصفت كل مغامرة بأنها أدب، وإنما المغامرة ورغبة الكشف التي يندفع إليها المبدع، هي جزء من غاية الفن، أو دوره الذي يمكن أن يؤديه مساهماً في الفعل الحضاري للأمة.

كما أنهما أول الطريق إلى ولوج المبدع عالم التجربة الحياتية بكل ما تنطوي عليه من تحدٍ وصعوبات وصراع. كباعث يحرك انفعال المبدع بأشياء الواقع، وعلاقته به. فإذا كانت هناك ((ثمة فاعلية نفسية تبدأ بالموهبة)) فإنها ((تتغذى بالتجربة، ولكنها لكي تصبح حقاً خلاقة، يجب أن تهضم التجربة وتتجاوزها))^(٧٣١) إلى فعل الخلق نفسه.

ويؤكد جبرا التجربة المباشرة فيقول. ((كان همي الأكبر، أن اكتسب عن تجربة للحياة وخبرة بالبشر))^(٧٣٢). والتجربة المباشرة تعني أن تصدر رؤيا المبدع ولغته عن تجربة حقيقية يعيشها الأديب ((فالتجربة هي مبرر الكلمة لا العكس، التجربة هي مرجع الشاعر ليحك كلمته عليها من جديد))^(٧٣٣)، والتجربة التي يعيها جبرا وهي ((مرور المرء في طوايا الحالة الإنسانية الجائشة، التي تلهب فيه اللذة، أو الألم، أو الغضب، إنها تعاطي الإنسان حياته تعاطياً عميقاً حاداً))^(٧٣٤)، هذه التجربة ليست حكراً على الفنان وحده، فقد يمر بها الإنسان العادي أحياناً أو دائماً؛ إلا أن الفنان يعرف هذا التعاطي ((أكثر منا جميعاً أو أنه يعرفه على نحو أعمق، وأحد يمدّه بدفع ذهني وحسي وعاطفي متواتر))^(٧٣٥)، كما أنه أقدر على تجسيد هذه التجربة فنياً، لامتلاكه أدواته اللغوية الخاصة.

التجربة الحياتية ضرورية للمبدع، لأنها الفعل الذي يغذي الحلم باستمرار، كما أن الحلم هو الذي يدفع إلى فعل جديد، ومن جدلهما اللامنتهي يتولد الفن فهو يعتاش عليهما معاً. ولذلك تغدو ((الفرضية القائلة بأن الحقيقة المتجددة ضرورة لازمة للخيال المتجدد، من الصعب مناقشتها، وأصحاب الخيال (الحاملون) الكبار لابد أنهم يتغذون بتجربة متوترة مستمرة))^(٧٣٦)، فالمبدع كالسندباد بحاجة ماسة إلى تجدد طاقته بمغامرة جديدة^(٧٣٧).

^(٧٣٠) ينظر: الحرية والطوفان: ١٧، وينايبع الرؤيا ١٧١.

^(٧٣١) ينايبع الرؤيا: ١٦٥.

^(٧٣٢) شارع الأميرات (فصول من سيرة ذاتية): ٣٥.

^(٧٣٣) النار والجوهر: ١٣٧.

^(٧٣٤) ينايبع الرؤيا: ١٧١.

^(٧٣٥) ن.م.

^(٧٣٦) الفن والحلم والفعل: ١٥.

^(٧٣٧) ينظر: ن: ٢٤-٢٥.

وسواء أكانت هذه التجربة، وليدة احتكاك متوتر مع الواقع مؤدٍ إلى حالة مأساوية، أم أنها وليدة انسجام وموائمة – وإن كانت الأولى هي الأغلب على رؤية جبرا لعلاقة المبدع بواقعه- فأنها تتراكم في نفس المبدع خزيًا من صور وذكريات، وانفعالات يحتفظ بها في بئر العميقة، ويزاد فيها ((ماقد يتراكم في ذهن المبدع وراثته عن أسلافه، دونما محاولة واعية منه))^(٧٣٨).

وهكذا فإن جدلية (الفن، الحلم، الفعل)، تنتج فكرتين هما ((التوتر (بمعنى كثافة التجربة)، والتغيير))، والتوتر فردي خاص بالأديب نفسه، بينما التغيير جماعي، يصيب الآخرين ((لكنهما وجهان لعملة واحدة، لأن توتر التجربة الشخصية، إنما يتأتى في معظمه عن طريق الآخر. عن طريق الجماعة، والتغيير في الجماعة، إنما يتأتى عن طريق رؤيا الأفراد))^(٧٣٩).

تفاعل الأديب مع تجارب حياته، يختلف عن تفاعل الإنسان العادي، لتوافره على الموهبة، التي هي ((تجربة احتراف داخلي)). كما يصفها جبرا. ثم يؤكد هذا الوصف ويعمقه بقوله: ((ذلك التحرق.. وتلك اللوعة، وربما ذلك الجنون في استقصاء المرء أدق عواطفه، وملاحظاته، وخفايا وعيه، وفعل الشيء نفسه بالنسبة لمحيطه ومجتمعه وبالنسبة لما يعرفه من تاريخ أمته))^(٧٤٠).

هذا التحرق هو الذي يهيء للمبدع حالة الانكشاف الرؤيوي، التي هي صلب التجربة الإبداعية، بعد تخطي وتجاوز التجربة الحياتية الأولية، فالمبدع صاحب رؤيا تشبه رؤى الأنبياء والقديسين وهو مسلح بقدرة خاصة تتيح له أن يعود من مدارج المجهول بحصيلة سفره، ليبلغها للآخرين^(٧٤١).

ويبحث جبرا في مدلول لفظ (الرؤيا)، فيجد أن المعاجم العربية، قد وقفت به عند ((مايرى في المنام : أي الحلم))، وأن هناك لفظ آخر هو (الرؤية)، قد شاع الخلط بينه وبين الأول، كانت المعاجم قد حددت له معنى مختلفاً، هو ((النظر بالعين أو العقل أو القلب))^(٧٤٢) فيجمع في تفسيره للتجربة الرؤيوية، هاتين الداليتين، ويضيف إليهما بعداً ما ورائياً ينقل التجربة الأدبية إلى مصاف تجارب الكشف الصوفي يقول: ((اكتسبت كلمة (الرؤيا) معاني تتخطى معنى الحلم حتى بإضافاته المجازية، فهي الرؤيا بالعين والقلب معاً زائداً الحلم، زائداً ذلك التطلع الإنساني الأرحب الذي اقترن في ذهن البشرية بتوق الأنبياء والفلاسفة والشعراء - ذلك الماورائي الذي يبدأ صوراً لا يعللها المنطق بالضرورة، ولكنها تكتظ بالرموز لما هو في الصُّلب من الكينونة الإنسانية واندفاعاتها))^(٧٤٣).

^(٧٣٨) الفن والحلم والفعل: ١١٨.

^(٧٣٩) ن: ٣٦.

^(٣) ن: ٣٤٧.

^(٤) ينظر: ينباع الرؤيا: ١٧١.

^(٧٤٢) ن: ٧ وينظر لسان العرب، مادة (رأى) إذ جاء فيه أن ((الرؤية النظر بالعين والقلب)): ١٠٩٢، أما

الرؤيا فهي ((ما رأيته في منامك وهي الرؤى، ورأيت عنك روى حسنة حلمتها)): ١٠٩٤.

^(٧٤٣) ينباع الرؤيا: ١٧١.

وعلى الرغم من أنه بحث عن الدلالة المعجمية لكلا اللفظين (الرؤية) و(الرؤيا) في اللغة العربية، ليستند عليها في تعريفه للتجربة الرؤيوية إلا أنه يبدو متأثراً بالتعريف الوارد في ملحق موسوعة (برنستون) للشعر والنظريات الشعرية، لكلمة (الرؤيا)، الذي استقصى المعاني الموجودة والممكنة، الظاهرة والمضمنة لهذه اللفظة، إذ جاء فيه، ((كانت الرؤيا الكلمة المفضلة في مفردات الشعراء، لكنها لم تشع في النقد إلا في الفترة الحديثة. وهي كلمة مفعمة بالغوامض والإضافات المعنوية التي غالباً ماتولد تناقضات في السياقات التي تستعملها. هناك رؤيا العين المجردة، وثمة رؤيا كولردج المسلحة، وهي ادراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا، وهناك رؤيا الاستحالة والكشف (التنبؤ) والرؤيا البهيجة، والرؤيا توحى بالمحسوس الحي كما توحى أيضاً بالنموذج البدني والمثالي والروحي، وقد تكون الرؤيا كشفاً منح القدرة عليه رجل محدث، شاعر أو نبي أو قديس. ولكن قد يكون لها أيضاً ارتباطات بالأشباح والسواحر والمجانين، وفي الحلم أو الحدس أو الانجذاب، يشاهد الرؤوي ما هو موجود أو ينبغي أن يكون جهنماً أو جنة، عصراً ذهبياً مضى، تعاسة قائمة أو عالماً شجاعاً جديداً مقبلاً، وتزعم الرؤيا أنها تمتلك الحقيقة وتستدعي الموافقة، إلا أنها قد تشير إلى ما هو وهمي غير علمي متوحش أو أهوج. ولغتها- التي هي الحكاية المجازية والاستعارة والرمز، وغير ذلك من وسائل للتعبير عن المعاني في العمق- تتطلب غالباً مهارات خاصة في التأويل))^(٧٤٤).

فالكثير من الدلالات الواردة في هذا التعريف لكلمة (الرؤيا) سنلاحظ أن جبرا يربطها بالتجربة الإبداعية، كرؤية العين، والرؤيا العقلية (رؤيا البصيرة)، والكشف، والنموذج البدني، وارتباطها برؤى الأنبياء والقديسين، والمجانين، والحلم، والحدس، وطاقاة اللغة في استقصاء كل ذلك، بوسائلها المجازية، والرمز عند جبرا في مقدمة هذه الوسائل.

وإذا كانت الرؤيا لا تتحقق إلا عند حدوث ((نوع من الانفصال عن العالم المحسوس واستغراق في عالم الذات)) فعندها ((ينكشف الغيب للرائي فيتلقى المعرفة، كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة))^(٧٤٥)، فإن جبرا يُقرن الرؤيا بالإلهام، ويرى فيه نوعاً من التلاشي يقول على لسان (وليد مسعود) في روايته (البحث عن وليد مسعود)، ((الإلهام هو أن تتلاشى فيما ترى- ولا أقصد فيما ترى بصرياً- وإنما رؤيويًا حلميًا، أي فيما ترى إضافة إلى رؤية العين))^(٧٤٦). فهذا التلاشي هو حالة من الاستغراق في عالم الذات، والانفصال عن الوجود الخارجي، فتتحقق حالة الكشف أو التلقي. إلا أن هذا التلقي لا يقصد به ((إملاء من قوى خارجية خارقة))^(٧٤٧)، كما كان الإلهام يُفسر، وإنما هو طاقة داخلية، تشكل جزءاً من طبيعة الفنان نفسه، وهو يندفع إليها دفعاً جبرياً غامضاً، وينفعل بها بمعنى التلقي اللاواعي -يقول جبرا: ((الفنان يستقي بصورة أساسية من ابتكاره

^(٧٤٤) نقلاً عن الرؤيا في شعر البياتي- محي الدين صبحي- بغداد- ١٩٨٨ : ٢١.

^(٧٤٥) الثابت والمتحول/صدمة الحداثة- أدونيس- بيروت- ط١- ١٩٧٨ : ١٦٦.

^(٧٤٦) الرواية: ٢٢١.

^(٧٤٧) قضايا في النقد الأدبي- ك.ب.ك./روثفن- تر/عبدالجبار المطلبي- بغداد- ط١- ١٩٨٩ : ١٣٩.

الذاتي، وتجربته الداخلية: إنه مدفوع دفعاً لايملك رداً له، لكيما يطلق تعبيراً عن رؤيا من نوع أو آخر تلح عليه في الأغلب إلحاح الهوس، وتعاوده مرة بعد أخرى، وفي أشكال لاتسلم نفسها له بسهولة. إنه على صلة بشيء داخلي لا يرى، ولايلمس لكنه مزوج جامح يطالبه بالخلق^(٧٤٨).

وترافقها حالة انفعالية شديدة يعجز الأديب عن فهمها^(٧٤٩). يصفها جبرا بـ((صراخ صامت)) أصوات لا يعرف من أين تأتي وإلى أين تذهب،)) تعصف في صدره في شرايينه)). هذه الحالة الانفعالية، هي التي تدخله في منطقة التلاشي وعندها تنبثق الرؤيا انبثاقاً مفاجئاً^(٧٥٠).

في إحدى قصصه القصيرة، يسرد علينا بطلها- وهو كاتب أيضاً مراحل التهيؤ لعمل فني، ينفجر في نفسه فجأة بعد أن يحركه صوت موسيقى كأن صديقه يعزفها، فتنتابه حالة من القلق والاضطراب، يبدو أنها بواذر للوقوع تحت ضغط انفعالي مهيب لحالة إبداعية يقول: ((لقد أدركت أن ذلك اللون من الإضطراب، ليس إلا نسمة الوحي الأولى،.... وما أشبهها بالحمى! ذلك الشعور في الرأس، في اليدين، في الرئتين، وتلك الأزمة في أنسجة الجسم، وذلك التركيز العصبي العجيب، كنت أعرف معناها حق المعرفة..... وإذ رأيتني أحاول أن أضفي شكلاً على ما يتردد في نفسي..... خيل إليّ أن رؤياي أخذت تتبلور فقد ظهر لعيني مشهد للجمال الفطري جعلني أقول لنفسي، هذا هو شعر الحياة وعلي أن أنظم أبياته الآن قبل أن تذبل فيه المعاني وتموت))^(٧٥١).

ومع أن هذه الحال من التوتر والاضطراب التي ترافق انبثاق الرؤيا، كانت مصحوبة بشيء من الوعي الذي تتضمنه محاولة اختيار شكل مناسب للتعبير عنها (رأيتني أحاول). إلا أن المشهد الحقيقي يتكشف فجأة (ظهر لعيني)، والعين هنا هي عين الخيال، التي يحركها نوع من الحدس الخارج على كل تحديد منطقي.

ومفهوم جبرا حول حدسية التجربة الأدبية، متأثر بموقف (تى. آي. هيوم) من الحدس، والمتأثر بدوره بفلسفة (برغسون) وكأن جبرا قد ترجم مقالة عن النظرية الشعرية عند (هيوم).

وفي المقالة الكثير من أوجه التشابه بين أفكار وتصور هيوم لمفهوم الإبداع، وعملية الخلق الفني، وبين مواقف جبرا من الموضوع نفسه.

يصف (برغسون) الحدس بأنه ((ضرب من التعاطف الذهني بواسطته، يضع المرء نفسه ضمن شيء ما، لكي يتوافق مع ما هو فذ فريد فيه، وبالتالي يستحيل التعبير عنه))^(٧٥٢). وهو توصيف تتطابق دلالاته مع ما ذهب إليه قبل ذلك (أد غار الن يو) الذي يرى أن الحدس: ((ليس سوى القناعة الناجمة عن بعض الاستقرارات

^(٧٤٨) الفن والحلم والفعل: ٤٤٧-٤٤٨.

^(٧٤٩) ينظر: الحرية والطوفان: ٨٣.

^(٧٥٠) ينظر: الرحلة الثامنة: ١٠٠.

^(٧٥١) عرق وبدايات من حرف الياء: ١٨٧.

^(٧٥٢) الرحلة الثامنة: ٥٠.

أو الاستنتاجات التي كأن مسارها خفياً بصورة كافية للإفلات من إطار وعينا،
 والتملص من متناول عقلنا، أو لتحدي قدرتنا التعبيرية^(٧٥٣).

ولأن الحدس لا ينقاد بسهولة للغة، لأنها ((نتاج اجتماعي لمملكة اللسان))^(٧٥٤)
 يتوخى المشاعية بين مجموعة من الناس، والحدس حالة متفردة فذة، لذا فإن الأديب
 حتى ((يكون أميناً في تتبع مرتفعات ومنخفضات حدسة، فإنه يضطر إلى ابتكار
 شكل جديد للتعبير))^(٧٥٥).

هذا الاضطراب يحركه مايسميه هيوم بـ((شهوة الدقة))^(٧٥٦). ويريد بها،
 مثابرة المبدع على أن يلتصم الصيغ الأصلية للتعبير عما يحسه من عاطفة فردية
 لا تستطيع اللغة أن تنقلها لأنها ((لا تنقل من العاطفة إلا ذلك الجزء المشاع بيننا
 جميعاً)). وهذه الصيغ التي تتمثل في ((اختراع كنايات جديدة ونعوت جديدة)) هي التي
 ((تمنع المعنى من التهرب، وتقرضه على انتباه القارئ))^(٧٥٧).

ولهذا يؤكد جبرا على أن ((الصورة أو الكناية أو الرمز من أهم أسرار
 الشاعر الموفق)) في نقله ((للميكانيكية التي يتصل بها الحدس بالشعر وهزة النفس
 ووحدة الرؤيا))^(٧٥٨).

وواضح هنا أن المقصود باختراع أشكال جديدة، هو تعبير عن ميل الشعراء
 إلى اختيار صور وكنايات جديدة، واستعارات ومجازات أصلية. لا تقليد لتراكم فني
 سابق، وهو مفهوم لا اعتقد أنه ينكفي داخل حدود القسر الذي اسبغه (د. عبدالواحد
 لؤلؤة) على الشعر الحر، الذي كتبه جبرا، أو (توفيق صايغ)، أو (محمد
 الماغوط)^(٧٥٩). وكأن أراء (هيوم) وقف على هذا النوع من الشعر؛ لأن من طبيعة
 الشعر الخالدة البحث عن صور ومجازات جديدة أصلية، بغض النظر عن اتجاهاته
 الفنية. لكن يبدو أن (لؤلؤة) يربط بين الشعر الحر، وبين شعر مدرسة الصورة
 (الايماجية)، التي كان (هيوم) أبرز الممهورين لظهورها.

يشبه جبرا هذه الطاقة الحدسية التي تدفع بالمبدع إلى إخراجها بـ(العنصر
 السحري الكيمائي، الذي يجعل مما يكتب شيئاً يتعدى مجرد الصحافة والتاريخ،
 وعلم الاجتماع))^(٧٦٠)، ولذا فإن الإبداع ((أقرب إلى عملية السحر))^(٧٦١). سواء في
 ذلك الفن السحري أو النثري.

- والسحر هو الذي يحول موضوع الرواية أياً كان إلى موضوع إبداعي^(٧٦٢).

^(٧٥٣) ادغار آلن بو - جان روسلو - تر/ كميل قيصر داغر-بيروت-ط-٢-١٩٨٥: ٢٣٨.
^(٧٥٤) علم اللغة العام- فردينان دي سوسور - تر/ يوثيل يوسف عزيز-بغداد- ١٩٨٥: ٢٧.
^(٧٥٥) الرحلة الثامنة: ٥٢.
^(٧٥٦) الرحلة الثامنة: ٥٢.
^(٧٥٧) ن: ٥٣.
^(٧٥٨) ن: ٣٨.
^(٧٥٩) ينظر البحث عن المعنى- عبدالواحد لؤلؤة- بغداد- ١٩٧٣: ٨٠-٨١.
^(٧٦٠) ينابيع الرؤيا: ٨٩-٩٠.
^(٧٦١) الفن والحلم والفعل: ٢٨٤.
^(٧٦٢) ينظر: ن: ٣٤٦-٣٤٧.

- والتعريف المأثور ((أن من البيان لسحراً)) يكاد يكون ((تعريفاً هاماً للشعر))^(٧٦٣).
 - والشعر أيضاً ((تجربة، وسحر، وإثارة، وإفلاق وبهجة))^(٧٦٤).
- ويفصل جبراً ميكانيكية هذا التشبيه، فيرى أن ((السحر يعتمد على غوامض تنثير النفس، أو تهزها، دون أن يحاول المرء استكناها)).
- ويحدث الشيء نفسه في الأدب، فقد ((ينثر السحر اللفظي الذهن أيضاً، دون أن يستطيع تحليل السر في هذه الاثارة، فالشعر يتصل بالهزة النفسية أو الذهنية، وبالتالي بالدهشة والعجب))، ولذلك فهو ((لايعمل في النفس عن طريق الذهن (المنطق)، بقدر مايعمل عن طريق الحدس- ذلك الحس الفجائي الذي يمتاز به الخلاقون، ويحاولون أثارته في أنفس الآخرين بإبداعهم))^(٧٦٥). فتسبب تلك الإثارة ((هزة عنيفة لذيدة، من الصعب دفعها عن النفس))^(٧٦٦).



٤- النص بين الوعي واللاوعي

يربط جبراً هذه الطاقة الداخلية بمعاني ((الوحي والإلهام والرؤيا، وغيرها من التسميات التجريدية التي اقترنت منذ القدم مع روائع الفن))^(٧٦٧). وهي عنده

^(٧٦٣) الرحلة الثامنة: ٣٨.

^(٧٦٤) النار والجوهر: ٧٧.

^(٧٦٥) الرحلة الثامنة: ٣٨.

^(٧٦٦) النار والجوهر: ١٦٧.

^(٧٦٧) الفن والحلم والفعل: ٣٤٧، وينظر: معايشة النمرة وأوراق أخرى: ٣٥.

غالباً ما ترتبط بدواخل المبدع، لا بقوى خارجية باللاوعي كما شاع مفهومه في علم النفس، ولا سيما عند يونغ، الذي يربطه بالإرث الجماعي للإنسانية، فيتحول اللاوعي إلى صور بدئية، أو أنماط عليا تُختزن صورها في ذاكرة الفرد على نحو غامض مبهم لا يظهر إلا في لحظات الإبداع. وعلى هذا الأساس فسّر جبرا، مفاهيم الوحي والإلهام عند الرومانسيين، وعند العرب الذين يربطون الشعر بالشياطين والجن، على أنه نوع من الإسقاط اللامنطقي، لما استطاع يونغ أن يضعه في صيغته العلمية الصحيحة فيما بعد^(٧٦٨).

إلا أن العمل الفني في مفهوم جبرا، ليس وليد اللاوعي فقط، إنما هو قسمة مشتركة بين الوعي واللاوعي، فإن ((وسيلة التعبير تتغذى دائماً من مصدرين: مصدر واع عقلائي، ومصدر لاواع ولاعقلاني))^(٧٦٩). كما أن التأثير الذي يحدثه ذلك التعبير الأدبي يعمل في نفس المتلقي في وعيه ولأوعيه معاً^(٧٧٠) ويبدو جبرا حذراً في قسمته العمل الفني بين الوعي واللاوعي، حتى لا يسلم بشكل قاطع إلى جانب واحد منهما:

- فإذا كانت الكتابة التلقائية الآلية التي دعت إليها السوربالية دعوة إلى إطلاق اللاوعي الكامل، فإن جبرا في تأييده إياهم لا يجعلها مطلق لغة النفس كما فعلوا، وإنما ((هي جزء من لغة النفس التي في الأعماق لا تنطق إلا بالرموز المغلقة))^(٧٧١).
- وفي العمل الروائي يحتاج الكاتب إلى صنعة يحذقها، لكنه في الوقت عينه يتصل بأعماق إنسانية ((تتصل بالتجارب المتراكمة دون وعي من النفس، في ذهن الروائي، كالأحلام المتراكمة والمنسية في ذهنه))^(٧٧٢).
- ومع أنه يعرف الشعر، على أنه رؤيا حدسية تحدث عن طريق الصورة والكناية والرمز، هزة نفسية وذهنية في نفس المتلقي^(٧٧٣). إلا أنه يعود ليؤكد أن ((في التركيب الشكلي في الشعر كثيراً من اللعب البارع الذي هو من حق الفنان))^(٧٧٤). مع ما يتضمنه لفظ اللعب من دلالة واعية للمحاولة والتجريب، مقترباً بذلك من (بول فاليري) الذي يرى أن الشعر ((ليس وحيّاً أو حلمّاً بل عملاً يعمل))^(٧٧٥). ومن إليوت الذي يؤكد ((أن العمل الفني ليس دقيقاً من موحى علوي، بل هو شيء جرى تركيبه بقصد ودراية مستهدفاً خلق نتيجة معينة))^(٧٧٦).

^(٧٦٨) ينظر: الحرية والطوفان: ن: ٨١-٨٣.

^(٧٦٩) الفن والحلم والفعل: ٣٦٩.

^(٧٧٠) ينظر: النار والجوهر: ١٣٧.

^(٧٧١) الرحلة الثامنة: ١٣٥.

^(٧٧٢) الفن والحلم والفعل: ٣٥٩.

^(٧٧٣) ينظر: الرحلة الثامنة: ٣٨.

^(٧٧٤) ن: ١٣.

^(٧٧٥) مفاهيم نقدية: ٤٧٨.

^(٧٧٦) قلعة أكسل - ادمون ولسون - تر/ جبرا إبراهيم جبرا - بيروت: ٩٩.

والوعي واللاوعي، لا يشكل عملهما في التجربة الإبداعية جدلية، أو تجمعهما علاقة صراع، إنما يبدو أن وكأن أحدهما يكمل الآخر - ففي تلك البقعة الداخلية المظلمة، يتيه الوعي، وتنعدم إمكانات الالتقاط المنطقي للصور الأفكار والحالات التي تكتظ بها، ولا يظل للمبدع إلا ملكته الخاصة، التي تتيح له أن يكتشف كنوز الكائن الخفي وأن يضعها في سياق فني خاص، فتحفظ المبدع من التشتت والتهيه في فوضى اللاوعي، وتبقى كالخيوط الدقيق الذي يربط تشتت الصور والرموز ويساعد على إتمام مناخ العمل الفني في اتجاه ما.

هذه القسمة التي توزع التجربة الأدبية، بين الوعي واللاوعي لا تخرج عما شاع في نظريات الإبداع الحديثة، التي تعيد القسمة القديمة بين الإلهام والصنعة^(٧٧٧). معتمدة في أغلبها على تفسير فرويد للوعي واللاوعي، وتفسيره للإبداع على أنه ((دفعات من اللاوعي في الوعي))^(٧٧٨). في عمل مشترك بينهما، إذ ((يمكن للوعي أن يحرص ويحث، بينهما يقوم الوعي بالتحسين والتقييم والنقد))^(٧٧٩)، على أن ((الهاجس في ما قبل الوعي هي التي تكثف التجارب وتكون أكثر مرونة وتتعاقد بسرعة أكبر مما هي عليه في الوعي))^(٧٨٠). إلا أن اهتمام جبرا بالوعي واللاوعي، ليس وليد تأثر (بفرويد)، بقدر ما هو تأثر

(بيونغ)، وأنماطه العليا التي يرى أنها مترسبة في اللاوعي الجماعي. يقول جبرا: ((الفن... في بعض تعريفه، هذا اللاوعي الجماعي الذي إذا استطاع الفنان اصعاده إلى السطح، فقد نجح في مسعاه، وإذا لم يصعده إلى السطح فقد أخفق في هذا المسعى))^(٧٨١).

وفي الحقيقة أن البحث عن صور بدئية أو أنماط عليا تختزل الرؤيا الإبداعية، يكاد يطغى على نقد جبرا التطبيقي، متأثراً بما عرف في المناهج النقدية الحديثة ب) النقد الأسطوري) الذي نشأ ((في أحضان الانثربولوجيا الثقافية والصيغة الينغية من اللاوعي كخزان جماعي للأنماط العليا، وللصور الأولى، التي انطبعت في ذهن الإنسان))^(٧٨٢).

^(٧٧٧) ينظر: قضايا في النقد الأدبي: ١٣٩.

^(٧٧٨) ن.م.

^(٧٧٩) الإبداع العام والخاص - السكندرو روشكا - تر/ غسان عبد الحي أبو فخر - الكويت - ١٩٨٩: ٢٤.

^(٧٨٠) ن: ٢٥.

^(٧٨١) الفن والحلم والفعل: ٣٥٩.

^(٧٨٢) مفاهيم نقدية: ٤٨١.

وكان (نورثروب فراي) أشهر من استعمل هذا النهج النقدي، فيدعو في كتابه (تشریح النقد) ((إلى استلهم النماذج الأصلية من حيث هي محور يرتكز إليه النقد الأدبي، فيتخطى الأدب الحدود المحلية والأنية ويغدو تعبيراً عن حقيقة إنسانية شاملة))^(٧٨٣). ويبدو أن اهتمام جبرا بالنقد الأسطوري، فضلاً عن كونه يربط الأدب بالحضارة الإنسانية، بوصفه جزءاً من تراثها فيحقق تكامله مع باقي الأجزاء الأخرى^(٧٨٤). نابع أيضاً من إيمانه بمضادة الاستعمال الأسطوري في الأدب- شعراً ونثراً، وسيلة((ضرورية جداً لصحتنا العقلية والعاطفية))^(٧٨٥). فالأساطير كانت وسيلة الإنسان في تأمله للطبيعة، ((تحمل بين ثناياها كل ما يعرفه من توق، وخوف، ودهشة، وشهوة إزاء البقاء والموت والخلود)). وعلى الرغم من أن العلم كشف للإنسان الكثير من مغلفات وغوامض الطبيعة، فمكنه من تطمين بعض خوفه. إلا أن الأساطير ظلت محتفظة بوظيفتها الخطيرة التي تثير الكوامن العميقة في نفسه، فتخاطب الجوانب اللاعقلانية في الإنسان مستثيرة التجربة الأولى للبشرية، والتي يرى يونغ أنها كامنة في اللاوعي الجماعي عند كل فرد^(٧٨٦). فتتحول الأسطورة إلى ((نسق لازماني، وهي لازمانية في كونها حاضرة أبداً كتذكير دائم بالعود الأبدي للشيء نفسه))^(٧٨٧).

((فإذا فهمنا الأساطير على هذا النحو، اتضحت قيمتها في أدبنا الحديث، وأنا لا أعني بذلك، بالطبع مجرد كتابة هذه الأساطير ثانية، أو مجرد الإشارة إلى أشخاصها للتعكز عليهم، بل أعني تضمينها والاستمداد من معانيها واستخدامها كهيكل داخلية لأشكال جديدة. إن فيها دائماً طاقة إيجابية يحب أن نحقق خزنها في إبداعنا الحديث))^(٧٨٨). وقد وجد الأدباء في كتاب الغصن الذهبي ((مصدراً يكاد لا ينضب للأساطير والرموز المركزية في أدب القرن العشرين))^(٧٨٩). ولا ننسى أن جبرا نفسه كأن قد ترجم الجزء الخاص بأسطورة تموز أو أدونيس من هذا الكتاب. في دراسته لديوان (بيوت العنكبوت) للشاعرة اللبنانية(تريز عواد)، بحث جبرا عن التجربة الرؤيوية التي تكمن في قصائد الديوان، وقد وجد أنها تجربة ((عشق أشبه بتجربة موت عنيف، تتفجر شموساً وكواكب، صمناً وينابيع، جراحات وخوارق))^(٧٩٠). استطاعت صور ورموز القصائد أن تجسدها.

ويرى جبرا أن في كل ديوان ناجح رمزا هو((المحرك للفعل الشعاري وهو الذي على الأرجح يتوارى حتى عن الشاعر نفسه ، ولكنه يحفز رؤياه، كما يحفز فينا الاستجابة الخيالية))^(٧٩١). والعتور على هذا الرمز هو جزء من مهمة الناقد، لذا بحث عنه جبرا

^(٧٨٣) أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث- ريتا عوض- بيروت- ط١- ١٩٧٨ : ٨ .

^(٧٨٤) ينظر: ن: ١٥-١٦ .

^(٧٨٥) الفن والحلم والفعل: ٢٧ .

^(٧٨٦) ينظر: الحرية والطوفان: ١٣٣ .

^(٧٨٧) الزمن في الأدب: ٩٠ .

^(٧٨٨) الحرية والطوفان: ١٣٣ .

^(٧٨٩) ينظر: الرحلة الثامنة: ١٠٠ .

^(٧٩٠) النار والجوهر: ١٦٧ .

^(٧٩١) ن: ١٦٩ .

في المقاطع التي تبدأ بها (تريز عواد) قصائدها، فوجده في تواتر استعمالها ألفاظاً وصوراً تدل على حركة صعود وهبوط. مستشفاً فيها ما أسماه (يونع) ((أصالة الكنايات الشعرية)) التي ((تعود إلى تجربة فطرية بدائية، هي تجربة أساسية من تجارب الإنسان تعبر عن نفسها بلغة الأنماط الأولى))^(٧٩٢) كما عبر عنها شعراء بابل القدماء عندما تصوروا السماء والأرض وقد انشقتا عن إله واحد، وإلى هذه الرؤيا سعت (تريز عواد) أيضاً، فجعلت قصائدها ((تتجاوز... غرضها الغزلي الظاهر، إلى تجربة رؤوية يكون الحب دافعها الجوهري، ولكن النتيجة هي هذا الحس الكوني الهائل، هذه المشاركة في التناغم في الوجود الذي لا يستطيع التمزيق أن يأخذ منه، بل أن التمزيق نفسه يكون وسيلة للرؤيا: تتغلغل الذات في الأرض، في الناس، في السماء، في الكون، بحثاً عن وحدانيتهما، وتعود محملة بتجربتها العجيبة لتهبنا إياها عن طريق الشعر))^(٧٩٣).

وهي عندما تفعل ذلك لا تعتمد المنطق/الوعي لتحقيق تجربتها بل هي تعمل بمنطق ((الحدس المعقد الذي لا يمكن تعليقه إلا بإرجاعه إلى هذا اللاوعي البدائي الذي هو بصوره النمطية الغابرة من مميزات الشعر الحقيقي))^(٧٩٤)

هذا نموذج لنقد جبرا الباحث عن صور أنماط بدائية يفسر بها تجربة العمل الإبداعي، وأحياناً مجموع إنتاج المبدع، معتمداً تأويلية تحاول دعم فرضياته، لتثبت صحتها وأهميتها بوصفها جزءاً من تجربة تمتلك طاقة إيحائية توصيلية. وقد يجنح في تتبعه هذا المنحى النفسي البدئي في نفس المبدع، أكثر من تتبعه لمدى قدرة اللغة التي يستعملها الأديب، في تكامل تلك التجربة.

استعمل جبرا هذا النهج أيضاً، في دراسته الموسومة (الحب معاصراً، الحب خارجاً عن الزمن)، التي تتبع فيها صور الحب البدئية في شعر نزار قباني، ومدى ارتباط تلك الصور بتجربة العصر.

وأيضاً دراسته (الحب والموت والطبيعة في) النهايات)، في كتابه ينابيع الرؤيا. و

(النهايات) رواية لعبد الرحمن منيف فإمكان تمثل الصور البدئية أدبياً، ليست وفقاً على الشعر فقط، إنما النثر أيضاً قادر على استلهاها، يقول: ((الكثير من الشخصيات والمواقف، التي ينسج خيوطها الروائي بإطالة وتعقيد، يمكن إعادته في النهاية إلى أصول نجدها في الأساطير، التي ابتدعها الإنسان في أول يقظته الفكرية كوسيلة لإدراك الحياة، سواء في العراق القديم أو سوريا، أو مصر، أو اليونان. وقد ظهر أن العديد من روايات الغرب الممتازة كثيراً مما يعتمد ولو دون حس من الكاتب أحياناً على هذه الأسطورة أو تلك مما باتت معرفته ضرورية لكل ناقد. فإذا كانت الأسطورة موجودة في الرواية، على نحو غامض ما، فإن الرواية تفعل في أنفسنا لأنها تستثير شخصيات الأساطير الكامنة في لاوعي الإنسانية كلها))^(٧٩٥).

من ناحية أخرى اهتم جبرا بالشعر الذي يستلهم الأسطورة، ولاسيما أسطورة البعث والفداء، كما في شعر السياب، ويوسف الخال، وبعض رموز أدونيس التاريخية. بل أنه قد يحكم للعمل الفني بالنضج لأن صاحبه استطاع أن يوظف الأسطورة ويستلهمها كاملة كما فعل مع

^(٧٩٢) ن : ١٧٠.

^(٧٩٣) ن : ١٧٢.

^(٧٩٤) النار والجوهر : ١٧٠.

^(٧٩٥) الرحلة الثامنة : ٧٦.

بعض قصائد السياب^(٧٩٦)، إذ يظل جبراً مشغولاً بهذا التوظيف، ليتحقق من طاقة المبدع، ومعرفته بالأسطورة، في تحشيد رموزها لايصال تجربته الرؤيوية، بغض النظر عن جمالية هذا التوظيف وانسجامه مع بنائية القصيدة.

٥- النص بين الأصالة والتقليد

اللغة هي مادة الأدب، كما أن ((الحجر والبرونز مادة النحت، والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى، غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة، فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية))^(٧٩٧). لذا فإنها ((لا تكون قط بريئة، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة))^(٧٩٨).

وبما أن اللغة الأدبية ليست ((دلالية فقط. إذ إنها لها جانبها التعبيري، فهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب، أو موقفه، كما أنها لا تقتصر فقط على تقرير ما يقال أو التعبير عنه، وإنما تريد أيضاً أن تؤثر في موقف القارئ أن تقنعه أو تغيره في النهاية))^(٧٩٩). ولذا فإن هذه المرحلة ستكون أشق مراحل العملية الفنية على المبدع، فكلما ته في صراع مع موروثها الفني المتراكم في الاستعمالات السابقة، لتثبت فرادتها، وجنتها. وهو في صراع أيضاً يكافح ليحول اللامحسوس الذي ينكشف لبصيرته، إلى تجربة محسوسة، وليتخلص من الشحنة الانفعالية الواقع تحت سيطرتها، وإن يكون سبيله إلى هذا التخلص مكتمل الجوانب الفنية لينفذ تأثيريته في الملتقي.

فطاقة الأديب على استعمال أدوات اللغة ووسائلها هي التي تسمه بالأصالة، لأن سرّ تميز الفنان، لا يقتصر على شدة حساسيته في التعامل الانفعالي مع الأشياء التي تحيط به، أو دقة إدراكه لعلائق تلك الأشياء وسبر دقائقها فحسب، وإنما يعتمد اعتماداً شديداً على مفتاح التعامل المخصوص مع اللغة، لتفجير طاقاتها بصورة تساعد على إيصال التجربة.

يؤكد جبراً أن الكلمات، وسيلة المبدع الأولى والأخيرة^(٨٠٠). ((فاللغة ماهي الا وسيلة لتحقيق غاية الموهبة والأصالة والرؤية، التي يتكون منها الإبداع))^(٨٠١). و ((الشاعر الذي يكتب دون التحكم باللغة ليست بشاعر، وإنما ثرثرة: الشعر هو التمكن من سر اللغة. والذي لا يتمكن من سر اللغة سر الإفصاح باللفظ فإنه يتعب نفسه))^(٨٠٢)

وإذا كانت التجربة الأدبية الإبداعية تعبيرية. فإن الأديب حتى يحقق لذلك التعبير فاعليته التأثيرية، عليه أن يعيد خلق اللغة خلقاً جديداً. وهكذا سيحوي النص الإبداعي عند جبراً الدلالة التعبيرية التي تجعل النص محملاً بأفكار ورؤى ومشاعر الفنان، وتمنحه معنىً ويحوي من ناحية أخرى البعد الجمالي المطلوب. ومن هنا فقط نستطيع أن نتلمس

(٧٩٦) ينظر: ن: ١٩-٢٠.

(٧٩٧) نظرية الأدب- أوستن وارين ورينيه ويليك- تر/محي الدين صبحي- ١٩٧٢: ٢٢.

(٧٩٨) درجة الصفر للكتابة- رولان بارت - تر/محمد براهمة- المغرب، ط١- ١٩٨٠: ٣٨، وينظر

الحدثاء في الشعر- يوسف الخال- بيروت- ط١- ١٩٧٨: ١٩.

(٧٩٩) نظرية الأدب: ٢٣.

(٨٠٠) ينظر: الرحلة الثامنة: ١٠٢.

(٨٠١) ن: ٨٩.

(٨٠٢) الفن والحلم والفعل: ٢٨٦.

لجبرا حلاً لتناقض قوله: ((أنا أوتر أن أدرس ديوان شعر مثلاً، دون أن أعرف شيئاً عن حياة الشاعر الذي كتب هذه القصائد))^(٨٠٣). وقوله: ((إن الفن تعبير عن شخصية الفرد بل شخصية الفنان نفسه))^(٨٠٤).

ولاشك في أن النقد الذي ينشغل بالمفيد والممتع في آن واحد في النص، سيكون فعالاً ((جمالياً واجتماعياً معاً))^(٨٠٥) بعبارة (ف.أ. ماثيسن). فهذا الجمع سيحفظ لجبرا مطلبه بزيادة الأدب أو الفن عموماً في التغيير الحضاري من جهة، وحق الأدب نفسه في أن يكون فناً جمالياً سامياً مكتمل الغاية لذاته من جهة أخرى. على أن يتوافر كلا المطلبين في آن معاً. فلا انفصال بينهما في النص الواحد، وألا تحول الأدب في حال اقتصاره على المطلب الأول إلى بوق دعاية وهذا ما يرفضه جبرا رفضاً قاطعاً، أما إذا تحقق المطلب الثاني دون الأول فسيتحول النص إلى تجريد لغوي مفتقر إلى المعنى أو القيمة الداخلية للأدب^(٨٠٦).

ولهذا ((فالعمل الإبداعي الكبير)) عند جبرا، يدل على نصج مؤلفه، ((والنصج معناه أن لصاحبه إحاطة بنفس الإنسان وقدرة على النفاذ إلى نوازعها المتشابهة))، ويدل أيضاً على أن المبدع ((له في الوقت نفسه تمكن من اللغة، فيجعلها وسيلة لهذا كله))^(٨٠٧). وعلى المستويين يرى جبرا أن هناك ((عنصر غير متوقع يفتح عينيك، ويدعك تعيد النظر في ما تقرأ. الإبداع يثير في ذهني صوراً معينة، صوراً لم تكن تخطر ببالي، وأهم من ذلك أنه يتركني بالفعل أفتح عيني، يعني يجعلني أرى ما لم يكن في حسابي... أعطني الشيء الذي يفتح عيني، يدهشني، يذهلني، حينئذ أنا أمام عمل إبداعي))^(٨٠٨).

وهكذا فالإبداع مرهون بهذا ((للامتوقع، والكاشف الذي يجعل من مجهول ما معلوماً آخر يضاف إلى مكتشفات الإنسان)). وإذا اخفق في ذلك فإن فعله لا يتعدى نزوة عابرة^(٨٠٩). هذا المفهوم، جعل جبرا يضع النص الأدبي المنقود، في ميزان الأصالة-

^(٨٠٣) ينابيع الرؤيا: ٧٣.

^(٨٠٤) الحرية والطوفان: ١٣٧.

^(٨٠٥) الاديب وصناعته: ١٩٤-١٩٥.

^(٨٠٦) ينظر: الفن والحلم الفعل: ٢٨٨.

^(٨٠٧) ن: ٢٨٦.

^(٨٠٨) ن: ٢٨٣.

^(٨٠٩) ينظر: ينابيع الرؤيا: ٧٢.

التقليد دائماً. فالتجربة فذاذتها، وجدتها التي تجعلها غير متوقعة. رابطاً ذلك بمفهوم الحداثة، لا على أنها حركة مرتبطة بمرحلة زمنية معينة، وإنما بكونها ميزة دائمة تسم العمل الفني الناضج، فالإبداعية ليست زمنية بهذا المفهوم، وإنما هي تجدد مستمر. لذا كان المتنبي عند جبرا فذاً، وحديثاً على الرغم من كلاسيكيته، لأنه ((مدهش)) و((شاعر فعل أفلح فيه أم أخفق))، ((وهو لذلك شاعر لزماننا. إنه شاعر معاصر))^(٨١٠).

- وشكسبير ((معاصر دائماً. أي أن له مغزاه المتجدد مع انبثاق كل هم جديد))^(٨١١)، لأن الإبداع الحقيقي ((حضور دائم، وهو بكونه حضوراً دائماً، حديثاً دائماً))^(٨١٢). كما يقول أدونيس.

فالتجربة الفذة، تستدعي اللغة الفذة، أي أن تكون اللغة نابعة من صلبها لا من الذاكرة التقليدية^(٨١٣) وبذلك نستطيع ((تحويل اللغة من شيء سكوني الى شيء حركي))^(٨١٤). يوصي جبرا أديباً ناشئاً قائلاً: ((لن تكون شاعراً إلا إذا صدرت ألفاظك عن أعماق جسدك، وكتببت عما أحست به يداك، وذاقته شفتاك، ورأته عيناك. عليك أن تستقي الألفاظ من عضلاتك، من أنسجة لحمك، من أحشائك، وانس عشرات العبارات التقليدية التي حشوت بها حافظتك، لأنها قد عفنت، وانظر إلى الحياة من جديد، إنك في عالم غير عالم الأمس. أولاً ينبغي أن تتجدد اللغة بتجدد الحياة؟ وإذا استطعت أن تشارك في تجديد اللغة، فإنك تشارك أيضاً، في تجديد الرؤية وتجديد الحياة))^(٨١٥). وأصالة المبدع تستدعيه أن يظل متجدداً أبداً، وأن يكون متخطياً ومتجاوزاً للأشكال القديمة، فإن ((على الشاعر أن يكون مكتشفاً باستمرار، أي ليس هنالك من يستطيع الركون إلى اكتشافاته السابقة، أو اكتشافات الآخرين، الأصالة هي أمر يجب أن يتجدد كل يوم))^(٨١٦).

^(٨١٠) ن: ٣١.

^(٨١١) مقدمة مسرحية الملك لير - شكسبير - تر/ جبرا إبراهيم جبرا - بغداد - ١٩٨٦ : ٧.

^(٨١٢) فاتحة لنهايات القرن - أدونيس - بيروت - ط ١ - ١٩٨٠ : ٣١٤.

^(٨١٣) ينظر: الفن والحلم الفعل: ٢٨٧.

^(٨١٤) ن.م.

^(٨١٥) الحرية والطوفان: ١٣٦.

^(٨١٦) ينباع الرؤيا: ١٢٧.

الأصالة عند جبرا تعني ((الاستقاء من اصل كائن في الذات... يكون هذا الاستقاء مدعاة إيجاد ماهو مختلف، وبقدر ما تتحدد هذه الذات بذوات الآخرين عبر إنسانيتها، وتاريخ وجودها، فإن هذا الاستقاء نفسه، مدعاة إلى إيجاد ماهو مشترك))^(٨١٧). فالداعي إلى الأصالة بهذا المعنى، هو الذي يحرك تطور الأدب في اتجاهاته المختلفة. فلاتكون الرغبة في مغايرة ماهو موجود هي الداعي إلى التجديد فقط، وإنما الرغبة في ((أن يكون الإبداع خلقاً جديداً، ونابعاً من "أصل" خاص به))^(٨١٨).

ووجد جبرا أن لفظ ((الأصالة))، كما يرد في العربية قد استطاع أن يستوعب هذه المغايرة، بين الجديد بمعنى البدء والخلق، وبين الأصل أو الجذر بمعنى العراقة، فالأصالة تعني أن العمل ((مغاير، ونابع من أصل صاحبه ويعتمد بدؤه من ذاته))، وبين أن يكون ((العمل الفني على نحو ما يتصل بأبعد وأعرق الأصول التي عرفت التجربة الإنسانية فالأصالة من ناحية هي ما يبدو أنه من خلق ذاته بجذته، وتميزه وعدم توقعه، وهي من الناحية الأخرى ما يحمل في تضاعيفه نسباً يتسلسل بُعداً في الماضي، مما يدل على أن الفنان يحتوي في دمه تجارب أمته. الواعية واللاواعية منذ أقدم فنونها وينطلق بتوقعه المحمل بذلك كله نحو القادم من الزمن))^(٨١٩). فيتحقق المبدع وعياً زمنياً متكاملًا يجمع في تفاعل حي بين الماضي، والحاضر والمستقبل أرثاً، ومعاصرة، ونبوءة.

الأصالة هي التي تستدعي من الأديب أن يكون أميناً في تصوير تجربته، وصادقاً في إيصالها للمتلقي كما عايشها، وبغض النظر عن ملائمة الشكل الفني الذي ينقلها به، لتقليد مراعى، أو أساليب تُتبع. ولهذا يرى جبرا أن خروج المبدع، على نسقية اللغة التقليدية، جزء من خصوصيته التي تعينها أصالته في التعامل مع اللغة. فلا يحقق لنا لومه على ذلك. على شرط أن يكون ذلك الخروج من مقتضيات أداء المعنى، لا رغبة في التلاعب التجريدي باللغة^(٨٢٠). بل أن في هذا الخروج الذي تقتضيه جدة التجربة الرويوية، ((إثراء للغة والأدب والحضارة))^(٨٢١).

- فتوفيق صايغ ((لايخسر شيئاً باطراحه شكل القصيدة التقليدي بل يحقق الطريقة الوحيدة التي تمكنه من قضيته. وهو على كل حال يتفجر من معانيه البعيدة الأغوار، من صورته الحسية التي تأتلف جزءاً بعد جزء، إلى أن تعين وجهاً من أوجه مشكلة إنسان العصر تجاه الحياة))^(٨٢٢).

- وخروج (ولت وتمن)، على التقليد المتبع في لغة عصره الأدبية إنما كان تحت ضغط رؤاه التي جاءت ((في دفع طاع تتدافع فيه الكلمات بغزارة، فتخرج على قيود الشعر

^(٨١٧) ن: ٧٢.

^(٨١٨) الفن والحلم الفعل: ٣٤١.

^(٨١٩) ن: ٣٤٢-٣٤٣.

^(٨٢٠) ينظر: ن: ٣٨٨.

^(٨٢١) الرحلة الثامنة: ١٤، وينظر كذلك الفن والحلم الفعل: ٢٦٢.

^(٨٢٢) الحرية والطوفان: ٢٩.

وتحتقر الوزن والقافية، وتعطي الشعر المرسل في النهاية مكانه في الأدب الغربي،
قصر عنها فيما بعد أكثر من قلده^(٨٢٣).

- كما أن ذلك جزء من مهمة الأدب الريادية أيضاً فالشاعر ((لابد له أن يبحث ويغامر
وينفلت من القوانين، ويتمرد على القيود، بما في ذلك قيود اللغة والعروض والبحر،
والإفانه لن يكون رائداً، أي مكتشفاً بالمعنى الحقيقي))^(٨٢٤)، لأن ((اكتشافات
المجهول تتطلب أشكالاً جديدة))^(٨٢٥) - كما يقول رامبو.

وقد دفع هذا الفهم جبرا إلى الانخراط في حركة التجديد، وجعله من المساهمين
الأوائل فيها، وفي تشجيع حركة شعر الرواد، فـ((قدم أفكاراً مهمة في هذا الميدان وأسهم
في إشاعة رؤى الحداثة، لكنه لم يكن رائداً من رواد هذا الشعر، بل يمكن عدّه رائداً من
رواد الشعر الحر))^(٨٢٦).

يؤكد جبرا أن الدافع إلى التجديد ينشأ نتيجة إدراك المبدع لغثاثة المحيط الذي ينشأ فيه،
وعدم قدرته على التساوق مع زمنية المبدع وفرادته، وأصالته في تحقيق هذا الإدراك.
فتتولد من خضم هذا التصادم، شرارة التمرد، وضرورة الخروج على تلك الحال. وهذا ما
حدث في منتصف القرن الماضي، ولاسيما بعد أحداث نكبة عام ١٩٤٨^(٨٢٧)، عندما أدرك
مجموعة من الأدباء والفنانين، استحالة قدرة الأساليب الأدبية القديمة، على احتواء مآلدهم من
طاقة رؤيوية جديدة، تبحث عن صورة مناسبة لتفجراتها.

وكان العالم العربي آنذاك- كما يؤكد جبرا - يعيش وسط تيارات فكرية جديدة ((تيارات عنيفة

جيلنا في كل متضاربة تحمل (اتجاه) وتدفعه

^(٨٢٣) ن: ١٧٤.

^(٨٢٤) الفن والحلم والفعل: ٢٦٢.

^(٨٢٥) قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا -سوزان بيرنار -تر/زهير مجيد مغامس- بغداد-ط ١ - ١٩٨٩.

٩٥

^(٨٢٦) جبرا إبراهيم جبرا ناقد أدبي: ٣٨.

^(٨٢٧) ينظر: ينباع الرؤيا: ١٢٨ ، والرحلة الثامنة: ٢٤ .

إلى ((التأمل من جديد في ذاته وظروفه

ومجتمعه)). ولا ينكر جبرا أن الكثير منها

غريبة أصلاً إلا أنها ما أن تتفاعل مع ((تراثنا وعاداتنا الفكرية)) حتى تصبح ((جزءاً منا)) المهم هو ((أن نفهمها إلى الحد الذي نجعلها روافد تضاف إلى الروافد الأخرى الكثيرة التي تصب في حياتنا العقلية والنفسية))^(٨٢٨). ولهذا فإن ((الشعر الحديث قلب للمفاهيم الموروثة، وفتح لأرض جديدة... وانعكاس للتمرد العربي في سبيل حياة أغنى وأعنف. وليس من قبيل المصادقات أن يأتي معاصراً، لفترة التمرد السياسي، والغليان الاجتماعي في العالم العربي. إنه جزء من

الثورة الجذرية في الكيان العربي جزء من

^(٨٢٨) ينظر الرحلة الثامنة: ١٠٥.

تململ المدينة
العربية بعد
سبعمئة سنة من
ريف نال منه
الجفاف وصحراء
خلت من
فرسانها)) (١٢٩)

لقد تناول جبرا في طروحاته التنظيرية، علاقة القديم بالجديد، الموروث
بالمعاصرة، ورأى أن في الأدب النامي والمتطور، يجب أن تكون هذه العلاقة علاقة

ديمومة فـ)) (مادام الأدب حياً فلا بد له من الأخذ والرد بين القديم والجديد ... إن صفة الديمومة في الأدب، في واقع الأمر، تتخطى صفتي القدم والجدة: هناك ما يحمل في جوهرة قيمة البقاء، وهناك ما لا يحملها. والجديد إنما هو محاولة الاستزادة من هذه القيمة بما يهيئ من عدة مبتكرة تكون عوناً للمبدع على إتيان قضايا الإنسان الداخلية والخارجية برحابة أشمل وعمق أشد))^(٨٣٠).

في ضوء ذلك، يمكننا أن نفهم تناقض جبرا بين توصيفه هذه الحركة الجديدة بأنها ((مستديرة الظهر إلى الماضي))؛ وقوله: ((الماضي لدى المجددين جذر ومنبت وجذع، تستمد منها اللغة طاقتها ويستمد منها الإبداع عصارة الديمومة، فيصبح كل جديد فرعاً آخر، من دوحة عظيمة، دون أن يعيد الفرع شكل الفرع الآخر))^(٨٣١).

فحركة الشعر الجديد حرة في أن تعطي ظهرها لأساليب الشعر التقليدية وأن تتجاوزها إلى أساليب أكثر قدرة على تمثل تجربتها الجديدة. إلا أنها لا تستطيع أن تصل هذه المرحلة الا بهضم القديم وتمثله واحتوائه للخروج من أساره نحو أفق جديد.

ولا يتيسر هذا الفعل على نحو نافع الا بالتفاعل مع معطيات خارجية متمثلة في ثقافة أخرى يسترفدها المبدع من حضارات أخرى. وكانت هذه مهمة الحضارة الغربية في العصر الحديث، بوصفها دافعا حفز العرب للخروج من أسر الماضي ومواكبة أزمنة جديدة تلائم إيقاع العصر. فالحركة الجديدة ((متصلة بحركة الفن الحديث بأوربا- أو قل في العالم كله – أكثر من أي شيء آخر، بغير موارد. فالتجديد قد جاءنا من هناك، ولا بد من الإقرار بذلك، لقد جاءنا التجديد في صورة نفسية، لا في الشعر وحده، بل في تفكيرنا السياسي والاجتماعي برمته))^(٨٣٢).

وهكذا سيكون مسار الحداثة ((انطلاقاً سهماً لادورانا انكفائياً. يتصور بعض الناس أنك بالعودة إلى التراث تجدد، هذا غير صحيح، فالعودة إلى التراث لاتجدد شيئاً،

^(٨٣٠) النار والجوهر: ١٧٧-١٧٨.

^(٨٣١) (٢، الرحلة الثامنة: ٩، ٨.

لكن بالانطلاق منه، وبالإضافة إليه، تجدد قوته، إذ بالإضافة فقط تهييء المسار المستقبلي للنسغ الحي الكائن فيه))^(٨٣٣).

على أننا يجب أن ننبه إلى أن مفهوم التراث عند جبرا لا يقتصر على الموروث العربي الذي شكلته اللغة العربية وآدابها، بدءاً بالشعر الجاهلي، إنما هو مفهوم أوسع وأكبر يشمل حضارات قديمة، كانت قد نشأت في المنطقة العربية، واستخدمت لغات أخرى كالحضارة السومرية والبابلية، والحضارة الكنعانية والفينيقية، أو بعبارة أخرى حضارة الشرق عموماً. وكانت دعوة جبرا الأدباء العرب إلى استرفاد التراث واستلهامه، تنصب على هذا الجانب بالذات، لما حمله من إرث أسطوري ضخم، رأى فيه جبرا وعاء فكرياً غنياً بالدلالات والاستحضارات، إذا أحسن أدباء اليوم استعماله. متأثراً بما ساد الأدب العالمي عامة، من عودة محمومة إلى هذا الإرث، خاصة بعد أن اتقن (اليوت) هذه العودة، وترك أثراً واضحاً لم يسلم من سطوته معظم أدباء العالم.

ولهذا لم يوسع جبرا من مدى دراساته التراثية، في الأدب العربي القديم، واكتفى بإشارات عابرة، وغير جديدة. كما أنه في ممارسته النقدية التطبيقية على أدب الشعراء المعاصرين، وعلى الرغم من إلحاحه على الجوانب التجديدية، لم يتعمق هذا الجدل بين القديم والجديد، وانعكاساته على أدب المبدع، إنما اقتصر الأمر على البحث عن الوسائل التجديدية، ومعظمها وليد التأثير بما شاع في الأدب الغربي، كالتضمين، والمونتاج والمونولوج، والذروة... الخ.

لقد ظل جمعه للتراث والمعاصرة، ينم عن توفيقية تسعى ((إلى محاولة تمرير الحادثة، والانفتاح على الغرب لاسيما بعد ظهور حركة شعر الرواد، ودعمها بمسوغ تراثي))^(٨٣٤).

يرى جبرا أن التغيير الذي عم العالم العربي، وشمل تغيير الرؤيا^(٨٣٥)، حتم ((تشوير الأساليب))^(٨٣٦) التقليدية، وإيجاد بدائل مناسبة، فالمجددون يجعلون من الشكل ((انعكاساً للتفاعل الداخلي أو البنية التحتية التي تقرر بالضرورة أبعاد الهندسة الفوقية، وإذا اختلف الشكل فلا بد أن ما في بواطنه قد اختلف))^(٨٣٧). فلا يمكن تغيير المحتوى دون تغيير الأشكال، أو أن تصب ((خمرة جديدة)) في ((زق قديم)) فهذا ((تناقض أساسي لا يستطيع تحمله اليوم أي فنان يخلص لنفسه وفنه))^(٨٣٨).

وهذا يجعلنا نفهم دوافع رواد التجديد في سعيهم إلى إبدال أساليبهم الشعرية. فشعراء الحركة الجديدة

((حطموا جمود اللغة المتوارثة وأعادوا تركيبها على النحو الذي يحقق غايتهم في القول))^(٨٣٩).

^(٨٣٣) ينابيع الرؤيا: ١٤١.

^(٨٣٤) جبرا إبراهيم جبرا ناقد أدبي: ٤٣.

^(٨٣٥) ينظر: النار والجوهر: ٥.

^(٨٣٦) ينابيع الرؤيا: ١٢٥.

^(٨٣٧) النار والجوهر: ١٧٨.

^(٨٣٨) ن.م.

^(٨٣٩) الفن والحلم الفعل: ٢٦٣.

ويقول أيضاً: ((لقد حتمت علينا الظروف أن نبحث عن وسيلة جديدة للتغيير، وسألنا كما كانت سائدة يومذاك كانت قاصرة عن التعبير عن همنا، عن رؤيتنا))^(٨٤٠).

- و((لا يتحقق التغيير من دون وسيلة تعبيرية تتصل بالذهن أو العقل من ناحية، وتتصل بالوقت نفسه بعقريّة الأمة التي يراد لها هذا التغيير))^(٨٤١).
وقد حدد جبرا عدداً من المنطلقات التي رأى أنها ركائز في التجديد ويمكن تلخيصها في^(٨٤٢).

- ١- اللغة وسيلة وليست غاية. بمعنى أن اللغة يجب أن لا تطلب لذاتها، ترُص في منمنمات وتزويقات لفظية، قدر كونها أدوات بيد المبدع لإيصال تجربته الرؤيوية إلى المتلقي.
- ٢- ((التجربة هي محك الشخصية، وكذلك محك الخلق))، والقريحة هي التي تحرك العملية الإبداعية لا الذاكرة المتوارثة.
- ٣- التجديد يستدعيه إدراك المبدع إدراكاً واعياً لتخلف الوضع العام، وضرورة إحداث تغيير جذري شامل لا ((بالترقيع والترميم)).

بحث جبرا في مجموعة الوسائل التي رأى أنها كفيلة بأن تساعد الأديب المعاصر على أن يسجل تجربته، بصورة مؤثرة وناجحة. فوجد أن هناك فكرتين جوهريتين تكمنان في ثنايا هذا التجديد هما:

- ١- ((التركيب الدرامي في القصيدة))، ويرى جبرا أنه ((سينتهي إلى نوع جديد من أروع الشعر العربي الجديد: المونولوج الدرامي))^(٨٤٣).
 - ٢- موضوعة الفداء، وهي ((الممهد لفكرة الميلاد الجديد، أحد الأفكار الأساسية في شعر الخمسينات وهي الرافد الأكبر في شعر الستينات، ولاسيما شعر المقاومة))^(٨٤٤).
- أي أن التجديد سيتحدد عبر محورين هما البنية، بينة القصيدة، حتى أنه ينسب ((التغيير الذي طرأ على الشعر العربي في العشرين سنة الأخيرة)) إلى تغيير هذه البنية^(٨٤٥).

وعلى مستوى المضامين، كانت موضوعة الفداء بتنويعاتها المختلفة، ورموزها العديدة صلب الحركة الجديدة، يقول: ((ففي القرارة من الحركة الشعرية الجديدة، فكرة بطولة الشاعر، التي تتجاوز التحدي إلى التضحية، والفداء، هذه الفكرة التمزجية المسيحية التي نجدها في السياب، وأدونيس، وعبد الوهاب البياتي، ويوسف الخال، وكثيرين غيرهم في أشكال تتباين عَرَضاً، ولكنها تتفق في جوهرها الواحد))^(٨٤٦).

^(٨٤٠) ن: ٢٨٢.

^(٨٤١) ن: ٣٦٨.

^(٨٤٢) ينظر: ينابيع الرؤيا: ١٠٩، وكذلك الفن والحلم الفعل: ٢٨٦-٢٨٧.

^(٨٤٣) ٣، ينابيع الرؤيا: ١١٠.

^(٨٤٥) ن: ١٢٧.

^(٨٤٦) النار والجوهر: ٣٥.

وهكذا سعى جبرا إلى تلمس كلا البعدين في شعر مجموعة من الشعراء الذين تناولهم بالنقد، فضلاً عن تجربته الشعرية الخاصة.

فقد أكد على أهمية دور السياب في هذه الحركة لكونه ((أضاف امتداداً صاعداً للخط البياني الشعري، ووصله بطاقة عنيفة فاعلة، وذلك حين أدخل في قول الشعر أساليب وأنماطاً ووسائل لم تكن في الحسبان، واقتحم به نواحي من النفس البشرية لم يمسه الشعراء السابقون إلا من بعيد، لقد أعطى الشعر العربي حساً درامياً لم يكن مألوفاً من قبل، جاعلاً للقصيدة أبعاد المأساة. وتمكن من إبداع رموز جذورها عربية ومعانيها كونية، مما لم يتحقق في تاريخ الأدب إلا على أيدي أكبر الشعراء))^(٨٤٧). واستطاع من خلال ما سماه جبرا بالتضمين^(*)، أن يخلق رموزه الخاصة كـ ((المطر، الريح، الرعد، الخبز، والسنبال، الشقائق، النهر بمائه ومحاره، القرية، الصليب، الجلجلة، القبر، القيامة، الخنزير، الجواد الأشهب))^(٨٤٨). ممتجاً تلك الرموز في صور عديدة وعلى طريقتيه الخاصة مشكلاً منها ((الأسطورة التي تمثلها جميعاً وتحيا بها))^(٨٤٩).

وفي وقفته عند توفيق صايغ، كان جبرا يتابع تطور رؤاه، ومدى قدرة وسائله الجديدة، على تجسيد تلك الرؤى والإيحاء بها، وخاصة الأسطورة، التي استطاع توفيق أن

^(٨٤٧) النار والجوهر: ٤٩.

* يعني مصطلح (تضمين) عند جبرا، القدرة على استخدام تقنيات الصورة والرمز والكتابة والمخزون الثقافي الأسطوري، والإشارات الميثولوجية، لتوظيفها في خلق جو عام يمنح النص إيحائية عالية.
^(٨٤٨) (٢، الرحلة الثامنة: ١٨.

يجعلها ((الوسيط الموازي الوحيد لقضيته الفكرية))^(٨٥٠). ومستغلاً ما في الموروث التوراتي من رموز وقصص يمكنه أن يستلهمها^(٨٥١).

أما شعر رياض نجيب الريس، في ديوانه ((موت الآخرين)). فهو من وجهة نظر جبرا شعراً يتعد كثيراً عن خطابية الشكل التقليدي، وتكاد تكون تجربة الديوان ذاتية، الشاعر بطلها، وهو أشبه بـ((كوريو لانس)) الذي لا يقود الآخرين، وإنما يفتح لهم أبواب الجحيم، وبعبارة ((يتيس)) يتحول الشعر إلى ((الصوت الصارخ في البرية ولكنه في النهاية الصوت الواعد بالخلاص))^(٨٥٢). فضلاً عما في هذا الشعر من تضمين أسطوري يحمل إيحائية الإيمان بالبعث وتخطي موت الآخرين^(٨٥٣).

^(٨٥٠) النار والجوهر: ٩٥.

^(٨٥١) ينظر: الحرية والظوفان: ٣٣-٣٤، ٤٢.

^(٨٥٢) ينظر: الرحلة الثامنة: ٢٥.

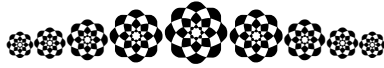
^(٨٥٣) ينظر: ن: ٢٧-٢٨.

وهكذا كانت التجربة الأدبية المبدعة
من منظور جبرا إبراهيم جبرا، نتاج
طاقة خاصة تتظافر فيها التجربة
الحياتية مع وسائل المبدع الفنية على
خلقها.

وعلى عادة جبرا في الانفتاح على
كل الإمكانيات والاحتمالات، كانت
تجاذب هذه التجربة أطرافاً مختلفة في
آن معاً، فهي ذاتية وموضوعية، تعبيرية
وتجريدية، واعية ولاواعية، حدسية
ومنطقية، جديدة وتحمل أرث الإنسانية
جمعاء.

وذلك لا يعني أن فكر جبرا يكشف
عن تليفقية تسعى إلى تجميع الأجزاء
المختلفة، والأطراف المتنافرة في صيغة
توفيقية، ترضي هذا الجانب وذاك، وإنما
يكشف عن رؤية أشمل وأعمق، فهمت
الفن على أنه نتاج رؤية إنسانية قد يلفها

التناقض والتوزع والصراع بين
الأطراف المختلفة، إلا أنها في النهاية
أعراض لجوهر واحد، لا يتكامل وجوده
إلا بوجود هذه الأعراض.



الخاتمة

شكلت تجربة جبرا الابداعية، مساهمة فاعلة في الأدب العربي الحديث. وقد كان لهذه التجربة أن تتوازعها اهتمامات متعددة منها : النقدي، ومنها القصصي، ومنه الشعري، إلا أنها جميعاً مسارب تنهل من مورد واحد، ووجوه متعددة لجوهر واحد، يمثل خلاصة تجربة جبرا على امتداد أكثر من خمسين عاماً، من المساهمة الثقافية النشطة.

ومدار هذه التجربة ينصب على مواجهة الذات المبدعة لواقعها الذي هو غالباً واقع سكوني تتناوشه أيدي الموت والتخلف والتكالب على الأشياء بالتمرد والتغيير الثوري، أو تكتفي بالهرب الى الداخل، المستظل بأفياء ذاكرة حافلة، أو مخيلة نشطة تخلق أو هاماً لذيدة.

آمن جبرا بأن الحياة لا يمكنها أن تكون أحادية الجانب سوداء أو بيضاء إنما هي بظلال وتدرجات لونية متنوعة، وأن اضدادها المتنافرة، دائمة التجاذب في حركية صراع تمد الحياة بديمومتها.

على أن هذا التضاد لا يعني الاقرار بثنوية الحياة، وإنما على العكس من ذلك يكشف عن وحدة لا فسم فيها-وحدة تتولد نتيجة هذا الصراع المستمر. وعلى هذا الضوء فهم جبرا التجربة الادبية على أنها محاولة رؤيوية تضرب في أعماق الحياة لتكشف عن غوامضها فتجسد اللمحسوس واللامرئي في رؤيا شاملة لجوانبها المملأ بتناقضات النور والظلام، الفرح والحزن، الحياة والموت، الخير والشر.

الإنسان هو ميدان صراع الأضداد عند جبرا. قد يكون اتجاه هذه الصراع داخلياً صرفاً، إذ أن النوازع الانسانية متناقضة متنافرة. أو قد يكون صراع الداخل مع الخارج-الذات مع قوى الوجود المرئية أو غير المرئية. والذات المبدعة تظل مشدودة بين الاطراف المتصارعة، وساحة للتوتر والقلق الناشئ عن هذه الضدية، وهذا ما يسم الحياة بحسها المأساوي، فالإنسان يدرك مرارة هذا التوزع، وليس أمامه الا المقاومة، وإن تيقن من عبثية هذه المقاومة ولا جدواها.

غير أن لهذه المأساوية وجهاً آخر، إذ أنها هي الشحنة النفسية القادحة لشرارة الابداع، ولذلك فإن هذه الميزة-مميزة ادراك تناقضات الحياة، هي سرّ مأساة الفنان وسعاده في وقت واحد.

الفن الذي يحركه جدل الأضداد، هو نفسه يوجد الحل لتناقضات الوجود، ففيه تتفرغ الشحنة السالبة والموجبة ويحقق التقائها (حالة التناغم) التي تتوازن فيها الاضداد وهي حالة قريبة من تجربة الحلول الصوفي إذ تتوحد الذات المبدعة مع الوجود كله بتعددته بحثاً عن لحظة الصفاء.

وإمكان الوصول الى هذه الحال لا تتاح للكل، إنما هي وقف على (المحظوظين القلائل) ممن امتلك موهبة معينة في التعامل مع هذا التضاد والخروج منه بحصيلة رؤيوية، تقدم للآخرين في تجربة فنية، فتولد في نفوسهم حس العجب والدهشة، وهما قوة يقظة قادرة على تجديد اكتشاف الوجود، وتحريك ينباع الحياة ودفعها نحو الاثمار والنضج الحضاري.

رؤية الأدب من هذا المنظور اتاحت لجبرا أن يجمع في برنامجه النقدي نصوصاً تقليدية، وأخرى في أقصى اتجاهات الحداثة، دون الوقوع في خلل منهجي، لأنه كان معنياً بتتبع قدرة هذه النصوص على استيعاب هذه الرؤيا والتعبير عنها، فكان ذلك مقياساً يقيس به رجحان النص على غيره.

كما أنه انطلق في تجربته الشعرية والقصصية من هذا التصور أيضاً، فحاول أن يقيمها على التعددية وعدم قسرها على جانب واحد، سواء أكان ذلك على مستوى نوازع الشخصيات أم طبقاتها الاجتماعية، أم على مستوى الأفكار والمواقف، وتجلى ذلك أيضاً في اختياره طرق سردية وابنية شكلية معينة دعمت هذا التصور، وساعدت على ايضاحه. كشفت تجربة جبرا المتعلقة بهذه الظاهرة، عن تأثير واضح بالاتجاهات العالمية التي تبنت فهم الأشياء على نحو جدلي متأثرة بمفاهيم الحركة والصراع والديمومة فضلاً عن الوضع العربي الذي شهد مرحلة تغير في البنى التقليدية بالتحول نحو بنى جديدة، مع مايرافق ذلك من شعور بالانقسام والازدواجية. وقد كان جبرا معنياً بحقيقة المساهمة في اشكال التجديد هذا، بالبحث عن ايقاعات حديثة قادرة على استيعاب آمال وهموم تلك المرحلة.

يزاد في ذلك تجربة جبرا الخاصة الموزعة بين تناقضات مختلفة وطن ومنفى، فقر وغنى، شرق وغرب، طموح وإمكان... الخ.

التجربة الأدبية هي خلاصة العلاقة بين الداخل والخارج فهذه العلاقة هي مبرر الكتابة الأول والأكبر، لأن الكتابة وسيلة لاعادة النظر في الحياة وفي التجربة الانسانية، وتتحدد عبرها طبيعة هذه العلاقة أهي تصالحية أم عدائية إلا أن الداخل ليس منقطعاً عن الخارج، كما أن الخارج غير منقطع عن الداخل، فاحدهما ضروري للآخر، والحياة التي هي حركة تبدأ من الداخل باتجاه الخارج، تتكامل بتفاعل الذات مع مواضيع وجودها.

ينطلق جبرا في فهمه لعلاقة الداخل بالخارج، من تصور ذاتي يعلي من شأن الذات، في جعلها منطلقاً لادراك الحقيقي والزائف في الحياة، فالعالم لا يتشكل الا عبر ادراك الذات ومعرفتها، والحقيقي هو احساس المرء وحده. وعلى هذا الأساس تغدو الكتابة ممارسة ذاتية، تسعى الى المتعة والمنفعة الذاتية، فهي معلول لعدة سابقة، ووسيلة تعبير تخفف بها الذات من همومها وانفعالاتها. ثم يأتي بعد ذلك السعي الى تقديم هذه المنفعة للآخرين.

وقد وجد هذا التوجه منفذ في روايات جبرا بواسطة خلق صورة للبطل الذي يسقط عليه المؤلف تجربته الذاتية وطموحه في الصورة المتمناة ممثلاً في الشخصية المركزية التي تغدو نواة للفعل المؤثر.

النظرية الفنية التي يؤمن بها جبرا هي النظرية الفردية، التي ترى أن الفن تعبير عن المبدع لأنه نموذج للفرد الذي وجد من أجله التنظيم الاجتماعي، لذلك فإن الفن صوت للمبدع وليس صوتاً للآخرين. إلا أن ذلك لا يعني تجرد الفن من بعده العام، وقسره على الذاتي فقط. وإنما من شروط نجاح العمل الاصيل تحقيق الجمع بين الخاص والعام،

المفرد والمجموع، لأن المبدع الحقيقي هو من تضافرت تجربته الخاصة مع التجربة العامة، وتلونت موهبته بالتورط في قضايا عصره.

آلية الابداع تمر عند جبرا بجدل الواقع والحلم، فالمبدع يتوزعه عالمان، عالم الحياة اليومية، وهو المستوى الواقعي الذي يحياه المبدع بحسب مواضع الآخرين، وعالم الخيال وهو مستوى آخر، يحياه المبدع وتغذية الأحلام والرغبات والمثل، وكلا المستويين ضروري لا بد منه لعملية الخلق الفني، فالتخلي عن احدهما طلباً للآخر يصنع حداً لمحاولة الابداع، فهما يتداخلان باستمرار، والفن هو الناتج المتولد عن تداخل هذه العلاقة، فهو يتغذى على جدلهما المستمر.

تحقيق البعد الواقعي في التجربة الأدبية، يعني عند جبرا أن تكون التجربة حقيقية، لا مجرد فرية ذهنية، أي أن على المبدع أن يكون مساهماً فاعلاً في حركة الحياة، وقد اطلق جبرا على هذا النوع من المساهمة مصطلح (الفعل)، وهو يعني مشاركة حقيقة في الحدث المجسد فنياً سواء أكانت تلك المشاركة مجدية أم غير مجدية. فالمهم هو تحقق التغلغل الحقيقي في الاشياء، والنفوذ عميقاً لفهم علائقها وكشف ذلك في التجربة الأدبية.

وأدباء الفعل هم من استطاعوا أن يزاوجوا بين الفعل والكلمة ليعبروا عن احلامهم، التي تنقلها اللغة الفنية الى الآخرين فتولد في نفوسهم أحلاماً مشابهة، تدفع نحو فعل جديد. وهكذا فإن الخيال والواقع يتكاملان في خلق التغيير الحضاري، فكل فعل حضاري يبدأ بحلم، وعند ما يغدو الحلم حقيقة مستمرة يندفع المبدع نحو حلم جديد للخروج على حال الاستقرار والرقود. فيستمران في صيرورة دائمة والفن هو العنصر المساعد على دوام تلك الصيرورة.

الخيال والواقع يتبادلان الاولوية، عند المبدع مجابهة أو هرباً، وإذا كانت المجابهة تؤدي الى فعل حقيقي، فإن الهرب كان نوعاً من الدفاع الذاتي، تلجأ اليه الذات فتنتسحب نحو الداخل، هرباً من هجير الواقع. فيخلق الخيال لها عالماً تعويضياً، وقد كانت هذه الممارسة صفة لازمة للكثير من الشخصيات التي خلقها جبرا، إلا أن الهرب الذي تنقاد الى أجوائه هذه الشخصيات لا يظل هرباً مطلقاً، فهو غالباً ما ينتهي الى فعل مثمر بعد أن تدرك تلك الشخصيات أن لا جدوى من هربها المستمر.

الفعل المؤثر للأدب تجلى عند جبرا، في حلمه بالأديب الفاعل حياتياً، وهذا التأثير قرنه جبرا بفعل التضحية والفداء، فشبه المبدع بتموز، وأدونيس، وبرومثيوس والمسيح. رابطاً ذلك بفكرة البطل الذي سعى الى رسم صورته في تجربته الادبية نقدياً بتسقط الاستعمال الفني لاساطير البعث والفداء، وشعرياً بالتبشير لرؤى الفداء التمزوي، وقصصياً في خلقه للشخصية المؤثرة الفاعلة، وهي فلسطينية، على اساس أن فلسطين والفلسطينيين لعبوا دور المجدد والباعث في حصول التنوير الحضاري في الأمة العربية، وعلى مستويات متعددة.

وهذا الطرح يتساوق ودعوة جبرا الروائيين الى أن تتضمن أعمالهم مستويين هما: مستوى الواقع ومستوى الرمز أو الأسطورة. وهكذا يستطيع المبدع أن يتخلص من ضرورات النقل المباشر للواقع ويسعى الى اختيار أو انتقاء عناصر محددة من هذا الواقع الأنّي، والارتقاء بها الى مستوى التجربة الانسانية المطلقة، عن طريق خلق مصغر رمزي ينفذ الى المنطويات الخفية والغامضة في علائق هذا الواقع، ويتم فيه خلق شخصيات يتمازج فيها الحقيقي والمتخيل، الواقعي والخارق، لتصبح أمثلة للمجتمع.

حق الانتقاء والخلق يستدعي أن يُمنح الأديب حرية كاملة في التعبير او في تصوير ما ينكشف له دون خوف أو قيد، وأن يعبر عن قناعاته هو لاقناعات الآخرين، لأن أية

محاولة لفرض توصيات، أو برامج جاهزة عليه، ستعمل على الغاء أثره، والحدّ من قدرة الأدب على المساهمة الحضارية الصحيحة.

لذلك فإن حرية الأديب لا تعني انتفاء للمسؤولية، فهو ليس حيادياً، وإنما هو مسؤول تجاه الآخرين، وليس أمامهم. وهذه المسؤولية ليست فرضاً عليه، إنما هي جزء من تكوينه النفسي والفكري. الالتزام ازاء ذلك مسؤولية فطرية جبل المبدع عليها. ولأنه الأقدر والأكثر معرفة من الآخرين، لذا فهو قادر على ادراك مواطن الضعف والقوة في الحياة، وهو قادر على كشف الزيف وقوى الظلام فيرفضها، والرفض يولد التغيير. قد يحارب المجتمع هذه التوجه عند الأديب، لأنه اميل الى الثبات والسكونية الا أن المبدع الحقيقي يُصر على رفضه وعلى دعوى التغيير حتى حدوثه، ولا يركن الى ذلك أيضاً، فيرفض من جديد وهكذا دواليك في ديمومة مستمرة.

قوة الفن التغييرية ليست قوة قسرية، وإنما هي تحدث ببطء وروية، فهي أقرب الى طاقة سحرية، تعمل على تغيير النفوس من الداخل، وليس من الخارج. وهذا الأمر يرتبط بمفهوم الخلاص عند جبرا، الذي هو مقارب الى خلاص البطل في تجارب الفداء والتضحية التيمورية إذ أن خلاص البطل يعني زوال العقم عن المدينة كلها، فما أن يبدأ التغيير في دواخل المبدع، حتى تنتقل عدواه تدريجياً الى الآخرين، عن طريق الفن. فيغدو التغيير كالقانون الطبيعي يصدر عن الداخل باتجاه الخارج فيكون الخلاص فردياً وجماعياً في آن واحد.

من ناحية أخرى تدخل ثنائية الحرية والالتزام، جدل الأنا/ الاخر، فالمبدع مشدود بين التعبير عن متطلبات ذاته، وعن تجربته الخاصة، وبين التعبير عن متطلبات الآخرين واحلامهم وآمالهم، حتى يضمن لنفسه قارئاً يشاركه في الهموم، والمساهمة الفاعلة في قضايا عصره، يعمد جبرا الى ايجاد نوع من التوازن بين القطبين دون الغاء لأحدهما، فعلى الرغم من أن الكتابة وسيلة تعبير ذاتية، تسعى الذات من خلالها الى تفرغ شحنة انفعالية تضيق عليها، وعلى الرغم من أن الأديب مطالب بأن يظل ريادياً قائداً للذوق في عصره، فليس عليه أن ينصاع لمتطلبات الجمهور لانه ميل الى الملل السريع، إلا أن جبرا يعود ويطالب الاديب بأن يحقق قدراً من الدمج بين التجربة الخاصة والتجربة العامة، حتى يغدو نموذجاً للمرء الذي تتشخص فيه العواطف الجماعية.

تداخلت علاقة الزمان بالمكان في أدب جبرا إبراهيم جبرا، وتجلت في عدد من الزمكانات الفنية كالنسق الدائري، والبئر، والصخرة، والمدينة. وكشف الحاحه على استخدام تلك الزمكانات عن اهمية خاصة لكلا البعدين في تجربته الأدبية، إذ أنهما يساهمان في بناء الشخصية الانسانية، ولما كانت رواية جبرا في الغالب رواية أفكار وشخصيات أكثر منها رواية أحداث. فإن هذين العنصرين كان لهما الأثر الكبير في تكامل بناء تلك الرواية. وقد عزز من أثرهما في تجربته الأدبية كونه فلسطينياً عانى مرارة الابتعاد عن وطنه، والشعور بفقدان مكانه الأول، والاغتراب في مكان جديد.

غالباً ما يدخل زمان الماضي/ فلسطين، والحاضر/ الواقع العربي الراهن، في صراع يؤدي الى العودة الدائمة الى الماضي المرتبط بالطفولة ومدنها، سواء أكانت تلك العودة باستحضار ذلك الزمكان عبر الذاكرة، أم بالهرب الى أحلام ترتبط به. وذلك ينم عن رغبة ملحة في إعادة ممارسة خبرة ماضية، وقراءة الحاضر والمستقبل على ضوء تلك الخبرة. فيتداخل الشعور بالزمن عبر اللحظات الثلاث: ماض، وحاضر، ومستقبل. فضلاً عن رغبة الذات في استعادة تكاملها بامتلاك الماضي من جديد.

وهكذا على الرغم من أن رواياته
وقصصه تتخذ زمناً أفقياً للحدث، قد
يكون يوماً واحداً، أو سنوات متعددة الا
أنها لا تتكامل الا عبر نسق
دائري، يتداخل بين الأزمنة الثلاثة. وقد
ساعدت هذه النسقية على إكساب النص
تقنيات جديدة تخرج به عن رتابة السرد
الحكائي المتسلسل، وتدعم وجهة نظر
المؤلف.

صورة الاستدارة الكاملة تمنح النفس حساً تكاملياً يتسم بحميمية الداخل والشعور
بالأمان، وقد حمل جبرا رمز الصخرة دلالة هذا الشعور، لذلك ارتبط هذا الرمز
بفلسطين الماضي والمستقبل، وبالذات الفلسطينية، للدلالة عن عراققتها وقديسياتها،
وصلابتها في مواجهة رياح الخارج.

ومن ناحية أخرى تحمل الاستدارة
دلالة الانكفاء على الداخل والتقاطع مع
الخارج ضمن جدل المغلق/المفتوح، وقد
تجلى ذلك في مشاعر النفي والاغتراب
التي طبعت شعر جبرا بطابع بكائي على
اللحظة الماضية، وميزت شخصياته
الفلسطينية في علاقاتها مع باقي

الشخصيات، إذ إنها تلتقي على السطح وتتجاذبها علاقات مختلفة، ألا أنها تبقى في أعماقها متفردة متغربة حتى عن أقرب المقربين إليها.

على الرغم من أن العودة بالزمن، ضمن نسق دائري نوع من الحركة إلا أنها حركة غير كاملة؛ لأنها حركة جبرية منساقة إلى المرور بالأشياء ذاتها ولكسر رتابة ذلك، يرى جبرا أن الأشياء تتغير إذا تغيرت طرق العودة. وينسحب هذا التصور على موقف جبرا من القضية الأدبية، إذ يجد أنها وفي كل العصور واحدة في جوهرها تمثل الإنسان إزاء حريته، وتمرده، وحبه، وخوفه، وموته ... الخ. لكن ما يتغير، ويميز إبداع عصر عن آخر هو طريقة التعبير عن تلك القضايا الجوهرية، هذه الطريقة تمثل حصيلة تمازج روح العصر، بالرؤيا الشاملة التي يكونها الأديب، فيصبح النص مشرع الأبواب على المطلق/ الآني، الثابت/ المتحول، المجرد/ التاريخي، في تكامل يعبر عن وحدة التجربة الإنسانية وخلودها.

يتجلى العود المتكرر في التجربة الإبداعية أيضاً، في سعي الأدباء الحثيث الى بلورة هم، أو أفكار، أو موقف معين، لاتستطيع المحاولة الواحدة استيعابه كاملاً، فتتجدد المحاولات كلما انتهت واحدة. ولهذا فإن مجموع نتاج الأديب يمكنه أن يتوافر على رؤيا شاملة توحد محاولاته المجزئة.

وتواكب هذه الحركة الواعية التي
تكرر الرجوع الى نقطة ما في تجربة
المبدع؛ حركة لاواعية تعود بالمبدع
إلى ماض أبعد غور، هو ماضي أمته
والإنسانية كلها، يتوارثه المرء عبر
اللاوعي الجماعي، ويشكل رافداً زائراً
يمكنه أن يمد التجربة الذاتية بنسغ

جماعي يتمثل في موضوعية التجارب البدئية، أو الأنماط العليا.

الماضي في جدل التراث والمعاصرة، لا يشكل مجرد موروث، إنما هو جزء حي يحمله الإنسان في خلاياه، عن طريق اللاوعي الجماعي، فيغدو جذراً ومنبتاً يمد الحاضر بديمومته. إلا أن الماضي عند جبرا لا يعني تقييداً بأرث أمة محددة، وإنما يشمل حضارات أمم متعددة، فتكون المعاصرة صلة تربط الأدب العربي بباقي الأدب العالمية القديمة والحديثة معاً.

الماضي الذي يشكل تجربة مباشرة، أو يتدافع بصورة لا محسوسة عبر لاوعي المرء، يكون بئراً يمتح منها المبدع مادته الأولية، ضمن آلية الخلق الفني. فالبئر عند جبرا رمز للذاكرة الإبداعي، التي هي قوة سيالة يتفاعل فيها هذا الخزين الماضوي مع تجارب الحاضر، وبمساعدة المخيلة النشطة يتحول هذا التفاعل الى تجربة ابداعية جديدة.

الوقوع تحت تأثير الذاكرة، يعني أن المبدع يعيش جدل الماضي/الحاضر، إذ إنه عندما يعود الى ذاكرته ليعيد إحياء تفاصيلها في نص فني، يضطر الى التخلي عن حاضره، وهو ثمن باهض يدفعه الأديب طائعاً، فالذاكرة كـ(السيرينة) تمتع وتعذب، موت وانبعث-موت اللحظة الحاضرة يوازيه انبعث اللحظة الماضية ومن جدلها يولد الفن.

العلاقة التي تربط الماضي بالحاضر، علاقة ضرورة، إذ إن الذاكرة لا تنشط الا بتماسها المباشر مع تجارب الحاضر. وقد تجلّى هذا التماس في تجربة جبرا الخاصة، إذ ظلت ذاكرته المرتبطة بمرحلة الطفولة خاصة، ينبوعه الذي يفيض دوماً على الحاضر والمستقبل باستمرار. وقد ساعده فقدانه لزمان الماضي، أن يركزه بوصفه تجربة حياة تتجدد كلما تفاعلت مع حاضره، فتتداخل أزمنة شخصياته المركزية وأمكنثها لتجدد أفكارها ومواقفها في ضوء هذا التداخل، فماضي هذه الشخصيات فاعل على مستواه المباشر تجارب حياتية، وعلى مستواه اللاوعي تجارب بدئية يتوارثها المرء عن أسلافه.

جدل الماضي والحاضر يبرز أيضاً في موقف جبرا من المدينة. فتتوزع المدن في أدبه بين مدينة الماضي، وهي غالباً مدينة الطفولة (بيت لحم) أو (القدس)، وبين مدينة الحاضر المرتبطة بالواقع.

جدل المدينتين يكشف عن سيطرة مطلقة لمدينة الماضي، إذ إنها تكاد تطغى على الأمكنة الأخرى، وهي عندما تستحضر بكونها ذاكرة أو بكونها حلم تشي برغبة الذات في أن تعيد لحاضرها بعض توازنه، الذي تمارسه باعادة تشكيل الأزمنة والامكنة لا على اساس واقعها الحقيقي، وإنما بحسب ما تحمله لها من ألفة أو عدائية. فيتدخل الخيال في إعادة خلقها على هذا الأساس.

كشفت تجربة جبرا الأدبية عن موقف متناقض في رؤيته للمدينة العربية، ففي دراساته كان قد رأى فيها تحولاً نوعياً في البنى والعلائق نحو التغيير، وشبهها بالفتى الذي في طور بناء عضلاته بما يلبثهم، فهي ما زالت حديثة العهد بواقعها الجديد، وما زالت تحتفظ بأواصرها الحميمة لقرب عهد أهلها بالريف. بينما كانت رؤيا اشعاره وقصصه

ورواياته تصور المدينة العربية في صورة الأرض البوار التي يسكنها الموت-مدينة عجزت تهرأت فيها الحياة وتقطعت الأواصر بين أهلها.

تداخل النقد والخلق الفني في تجربة جبرا الأدبية، بوصفها ممارسة ذاتية تدخل في نسيج عملية الخلق الفني، وممارسة مستقلة تناولت أعمال أدباء آخرين. وهو في كلا الأمرين كان مدفوعاً الى ذلك رغبة في مواكبة الحركة الابداعية الجديدة، وتهيئة لمشروعية تلك الطرائق الجديدة، التي كان هو أحد الممارسين لها. وتأثراً بما هو سائد في الأدب الغربي من اكتمال صورة الفنان الناقد. ورغبة في اكتمال جوانب التجربة الواعية واللاواعية، الحدس والمنطق، إنه نوع من التكامل الذهني والنفسي في التجربة الأدبية.

تداخل كلا التوجهين الخلفي والنقدي، استدعاه تداخل طبيعتهما عنده. فطبيعة الأدب تجربة رؤيوية غامضة، ومهمته كشف أرض جديدة وشقها. كذلك النقد تجربة ذاتية تقويمية تسعى الى الدفع بمهمة الخلق الفني صوب التكامل والنضج، ويؤول ذلك الى تكامل التأثير في المتلقي، بفك أسرار النص وصولاً الى بلورة الرؤيا التي يحملها التي هي طاقة اخصاب عالية تدفع بالحياة نحو التجدد والديمومة.

يؤكد جبرا على أن العلاقة التي تربط النص بالناقد، علاقة وجدانية قائمة على التأثير الانفعالي اولا، يقع الناقد تحت تأثير المادة فينفع بها ويحبها، وينساق مع إيحائية النص الى نهايتها، ثم بعد ذلك تأتي مرحلة تحول الناقد الى فاعل ايجابي يبادر الى تفسير وتحليل وتقييم النص، فيتكامل الذاتي والموضوعي في الخطاب النقدي. وفي ممارسته التطبيقية، كانت مقومات حبه للعمل الفني تتوقف على توافر النص على جملة معطيات دلالية وفنية كشمولية الرؤيا، وقدرة تلك الرؤيا على سبر اغوار النفس الانسانية بتناقضاتها المختلفة. وحس الحياة المأساوي، وجدة الرؤيا وما يتطلبه ذلك من جدة الاساليب، واللغة المستعملة في النص.

النص الابداعي عند جبرا تجربة تتكاثف مجموعة من المعطيات الواعية واللاواعية على تكاملها، ولأنه في الاصل تجربة رؤيا لا تختلف في طبيعتها الغامضة عن تجارب الكشف الصوفي، لذا فإن تقييمنا له يجب أن ينطلق من فهمنا لخطوات تكامله فالانكشاف الرؤيوي الذي يتجلى في لحظات الصفاء الذهني بانفصال الذات عن الوجود الخارجي، عملية تلقائية لا واعية الا أن هذا الانكشاف لا ينفذ الى حيز الوجود الفني الا بامتلاك المبدع لطاقة تعبيرية تتيحها له ادواته اللغوية وأصالة واعية في التعامل مع تلك الادوات، وهكذا فإن الوعي واللاوعي مهمان في إتمام العملية، وهما متجاوران في آلية العمل الفني، فاحدهما يحرض والآخر يقوم بالتقييم.

الرؤيا التي يرى فيها جبرا صلب التجربة الابداعية، يفسرها على أنها استغراق في عوالم الذات وتجربتها الداخلية، والتلاشي في ما يرى بصرياً وحلمياً، وهي حالة يخضع لها المبدع خضوعاً تاماً. إذ إنها تغالبه وتلج عليه ألحاح الهوس، وتطالبه بالخلق، فيدخل حالة انفعالية من التمزق والصراع، كما أنها حالة مفاجئة حدسية، لا تنصاع لتحديد منطقي، وهذا ما يجعل العملية الابداعية أقرب الى السحر الذي قد تثير غوامضه النفس وتهزها، دون أن يحاول المرء تحديدها أو فحصها فحصاً عقلياً معرفياً، والأدب أيضاً قد يثير النفس ويهزها فيحصل حس العجب والادهاش دون تحديد منطقي.

هذه الطاقة السحرية هي طاقة داخلية لذا فإن الالهام ليس فعلاً خارجياً يلقي في روع المبدع، إنما هم نور داخلي يرتبط باللاوعي عند المرء، وخاصة اللاوعي الجمعي، كما حدد مفهومه يونغ واشياعه.

التجربة الحدسية، تجربة ليست مألوفة، لذا فإنها تتطلب أصالة وجدة، وتعاملاً فذا مع اللغة، وهكذا سيرتبط الابداع بالجديد والفريد، لأنه ادهاش، والادهاش نوع من فتح العين على شيء غير متوقع، وتحويل المجهول الى معلوم، واللامحسوس الى محسوس، وذلك يتم بتوافر المبدع على طاقة ناضجة تمكنه من ادراك علائق الاشياء، وسبر غوامضها، وتمكن ناجح من أدواته ووسائله اللغوية.

الأصالة تعني الاستقاء من الذات، لذا فهي مدعاة الى ايجاد ما هو مختلف وهي في الوقت عينه تعني العودة الى ما هو مشترك-الى جذر أو عرق واحد. وهكذا سيتحقق الذاتي والموضوعي، فهناك تجربة المبدع الخاصة في احتكاكه مع الحياة، وهناك تجارب أمته التي يتوارثها واعياً أو لا واعياً.

والأصالة يتبعها حرية الأديب، في التعبير عن تجربته بالبناء الفني الذي يناسبه، فلا يحق لنا لومه لخروجه على أنظمة اللغة لأن أمانته لتجربته تستدعيه أن يوصلها كما هي، لا بتحريفها لتلائم نسقاً متبعاً.

أيمان جبرا بهذا المفهوم جعله أحد المساهمين المهمين في حركة التجديد العربي نظراً وتطبيقاً، فالأدب الحي عند جبرا دائم الشد بين القديم والجديد، فهو نتاج الديمومة المتولدة من صراعهما المستمر ولهذا يمكن للحركة الجديدة أن تكون مستديرة الظهر للماضي، وأن يكون الماضي جذراً ومنبتاً.

مفهوم التراث عند جبرا كان أوسع من المكون الثقافي للغة العربية إنه تراث أمم وحضارات أسبق من العربية وتتحقق الحداثة عند جبرا بالانفتاح على أرث هذه الحضارات واستلهاها واساطيرها وانماطها الميثولوجية، وقد يكون في هذا السبب الذي دعى جبرا الى تبني أفكار (يونغ) عن اللاوعي الجماعي، وأن يتعمق شمولية التجربة الانسانية وجوهرية بعض وجوهها، التي ظلت تظهر عبر الحقب العديدة، في صور مختلفة الاعراض إلا أنها متفقة الجوهر.

وقد يكون هذا أيضاً أحد الاسباب التي كانت وراء عدم تعمق جبرا في جدل التراث والمعاصرة من منظور الثقافة العربية المحدد بأدبها.

المصادر والمراجع

١- المصادر: كتب جبرا ابراهيم جبرا.

- K البئر الاولى (فصول من سيرة ذاتية)-رياض الريس للكتب-لندن-١٩٨٧.
- K البحث عن وليد مسعود (رواية)- منشورات دار الآداب-بيروت-ط١-١٩٧٨.
- K تأملات في بنيان مرمري (دراسات نقدية)-منشورات رياض الريس-لندن-١٩٨٩.
- K تموز في المدينة (مجموعة شعرية)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط٢-١٩٨١.
- K الحرية والطوفان (دراسات نقدية)-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط٢-١٩٧٩.
- K الرحلة الثامنة (دراسات نقدية)-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط٢-١٩٧٩.
- K السفينة (رواية)-بيت سين للكتب-بغداد-العراق-١٩٨٩.
- K شارع الأميرات (فصول من سيرة ذاتية)-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط٢-١٩٩٩.
- K صراخ في ليل طويل (رواية)- دار الآداب - بيروت - ط٢ - ١٩٧٩.
- K صيادون في شارع ضيق (رواية)-تر/محمد عصفور-مكتبة الشرق الاوسط-بغداد-ط٣-١٩٨٥.
- K عالم بلا خرائط (رواية)-بالاشتراك مع عيد الرحمن منيف-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-ط٢-١٩٨٣.
- K عرق وبدايات من حرف الياء (مجموعة قصصية)-دار الاداب-بيروت-ط٤٨١.الغرف الاخرى (رواية)-مكتبة الشرق الاوسط- بغداد-ط٢-١٩٨٧.
- K الفن والحلم والفعل (دراسات نقدية)-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-١٩٨٦.
- K لوعة الشمس (مجموعة شعرية)-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-ط٢-١٩٨١.
- K المدار المغلق (مجموعة شعرية)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط١-١٩٨١.

- K معاشية النمرة وأوراق أخرى-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط-١- ١٩٩٢.
- K النار والجوهر (دراسات في الشعر)-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت- ط٣-١٩٨٢.
- K ينابيع الرؤيا (دراسات نقدية)-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط-١- ١٩٧٩.
- K يوميات سراب عفان (رواية)-دار الاداب-بيروت-ط-١-١٩٩٢.

٢- المراجع

- K الابداع العام والخاص-الكسندرو روشكا-تر/غسان عبد الحي ابو فخر-سلسلة عالم المعرفة-الكويت-١٤١٠هـ-١٩٨٩م.
- K اتجاهات الرواية العربية المعاصرة-السعيد الورقي-دار المعرفة الجامعية-الاسكندرية-١٩٨٩.
- K اتجاهات الشعر العربي المعاصر-احسان عباس-سلسلة عالم المعرفة-الكويت-١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.
- K الادب في عالم متغير-شكري محمد عياد-المطبعة الثقافية-١٩٧١.
- K الادب وقضايا العصر (مجموعة مقالات نقدية)-تر/عادل العامل-م/يوسف عبد المسيح-دار الرشيد للنشر-العراق-١٩٨١.
- K أدغار ألن بو-جان روسلو-تر/كميل قيصير داغر-سلسلة اعلام الفكر العالمي (المجموعة الادبية)-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-ط-٢-١٩٨٥.
- K أدونيس أوتوموز (دارسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة)-جيمي فريزر-تر/جبرا ابراهيم جبرا-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط-٢-١٩٧٩.
- K الاديب وصناعاته (دراسات في الادب والنقد)-تر/جبرا ابراهيم جبرا-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط-٢-١٩٨٣.

- K اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث-ريتا عوض-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط١-نيسان-١٩٧٨.
- K الاسطورة والرمز (دراسات نقدية)-تر/جبرا ابراهيم جبرا-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط٢-١٩٨٠.
- K اشكال الزمان والمكان في الرواية-ميخائيل بختين-تر/يوسف حلاق-منشورات وزارة الثقافة-دمشق-١٩٩٠.
- K الإنسان وزموزه-كارل غوستاف يونغ وآخرون-تر/سمير-دار الشؤون الثقافية العامة-العراق-١٩٨٤.
- K البحث عن معنى (دراسات نقدية)-عبد الواحد لؤلؤة-وزارة الثقافة والاعلام-دار الحرية للطباعة-بغداد-١٩٧٣.
- K بحث في علم الجمال-جان برتليمي-تر/عبد العزيز لوقا-دار النهضة مصر-ط١-١٩٧٠.
- K بحوث في الرواية الجديدة-ميشال بوتور-تر/فريد انطونيوس-منشورات عويدات-بيروت-لبنان-ط١-١٩٧١.
- K بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)-سيزا احمد قاسم-الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٤.
- K بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجاً (١٩٦٧-١٩٩٤)-مراد عبد الرحمن مبروك-الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٨.
- K بيانات السورالية-اندريه بروتون-تر/صلاح برمدا-دمشق-١٩٧٨.
- K تاريخ الفلسفة الحديثة-يوسف كرم-دار القلم-بيروت-لبنان.
- K التحليل النقدي والجمالي للأدب-عناد غزوان-دار آفاق عربية للصحافة والنشر-بغداد-العراق-١٩٨٥.
- K ت.س.اليوت الشاعر الناقد (مقال في طبيعة الشعر)-ف.أ.ماتيسن-تر/احسان عباس-المكتبة العصرية-صيدا-بيروت-١٩٦٥.
- K تطور الجدل بعد هيجل (الكتاب الثالث-جدل الانسان)-إمام عبد الفتاح إمام-دار التنوير للطباعة والنشر-بيروت-لبنان-ط١-١٩٨١.
- K تطور الجدل بعد هيجل (الكتاب الثاني-جدل الطبيعة)-إمام عبد الفتاح إمام-دار التنوير للطباعة والنشر-بيروت-لبنان-ط١-١٩٨٤.
- K التطور الخالق-هنري برجسون-تر/محمود محمد قاسم-م/نجيب بلدي-الجمهورية العربية المتحدة-وزارة الثقافة والارشاد.
- K تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)-علي عباس علوان-دار الشؤون الثقافية العامة-العراق-بغداد.
- K الثابت والمتحول/٣-صدمة الحداثة-أدونيس-دار العودة-بيروت-ط١-١٩٧٨.

- K الثنوية في التفكير (المقالة الاولى)-جسن سعيد الكرمي-بيروت-لبنان-١٩٧٧.
- K جبرا إبراهيم جبرا..دراسة في فنه القصصي-علي الفزاع دار المهذ للتوزيع والنشر-عمان-ط١-١٩٨٥.
- K جبرا إبراهيم جبرا..ناقداً ادبياً-مهدي جبر صبر-رسالة دكتوراه-كلية التربية-جامعة البصرة-١٤١٧هـ-١٩٩٧م.
- K جماليات المكان-جاستون باشلار-تر/غالب هلسا-دار الجاحظ للنشر-وزارة الثقافة والاعلام-بغداد-١٩٨٠.
- K جماليات المكان-مجموعة من الباحثين العرب-مطبعة دار قرطبة-الدار البضاء-ط٢-١٩٨٨.
- K الحداثة في الشعر-يوسف الخال-دار الطليعة للطباعة والنشر-بيروت-ط١-١٩٧٨.
- K حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)-خالدة سعيد-دار العودة-بيروت-ط٢-١٩٨٢.
- K الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث-ماهر حسن فهمي-جامعة الدول العربية-معهد البحوث والدراسات اللغوية-١٩٧٠.
- K حوار في الرواية الجديدة-ميشيل بيتور وآخرون-تر/نزار صبري-م/الأب فليب هيلابي-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-ط١-١٩٨٨.
- K حول الأديب والواقع-عبد المحسن طه بدر-دار المعارف-القاهرة-ط٢-١٩٨١.
- K حياة الأدب الفلسطيني الحديث (من أول النهضة حتى النكبة)-عبد الرحمن ياغي-منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت.
- K دراسات نقدية في النظرية والتطبيق-محمد مبارك-منشورات وزارة الاعلام العراقية-١٩٧٦.
- K درجة الصفر للكتابة-رولان بارت-تر/محمد برادة-دار الطليعة للطباعة والنشر-بيروت-لبنان-والشركة المغربية للناشرين المتحدين-الرباط-المغرب-ط١-١٩٨٠.
- K دفاع عن الأدب-جورج ديهاميل-تر/محمد مندور-سلسلة من الشرق والغرب-الدار القومية للطباعة والنشر-مصر.
- K رحلة مع القصة العراقية-باسم عبد الحميد حمودي-منشورات وزارة الثقافة والاعلام-الجمهورية العراقية-١٩٨٠.
- K الرواية الحديثة (الانكليزية-الفرنسية/الجزء الاول)-بول ويست-تر/عبد الواحد محمد-دار الرشيد للنشر-العراق-١٩٨١.
- K الرواية في الادب الفلسطيني (١٩٥٠-١٩٧٥)-احمد عطية ابو مطر-دار الرشيد للنشر-العراق-١٩٨٠.
- K الرواية في العراق (١٩٦٥-١٩٨٠) وتأثير الرواية الامريكية فيها-نجم عبد الله كاظم-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-١٩٨٧.

- K رؤيا العصر الغاضب (مقالات في الشعر)-ماجد صالح السامرائي-دار الطليعة-بيروت-ط-١٩٨٢.
- K الرؤيا في شعر البياتي-محي الدين صبحي-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-١٩٨٨.
- K رؤية دوستوفسكي للعالم-نيقولا برديائف-تر/فؤاد كامل-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-ط-١٩٨٦.
- K الزمان الوجودي-عبد الرحمن بدوي-دار الثقافة-بيروت-ط-١٩٧٣.
- K الزمن في الأدب-هانز مير هوف-تر/اسعد رزوق-القاهرة-١٩٧٢.
- K الزمن والرواية-أ.أ. مندلاو-م/احسان عباس-دار صادر-بيروت-لبنان-ط-١٩٩٧.
- K السونيئات-وليم شكسبير-تر/جبرا إبراهيم جبرا-نشر وتوزيع مكتبة الشرق الاوسط-بغداد-١٩٨٦.
- K الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية-عز الدين اسماعيل-دار العودة-بيروت-ط-١٩٨١.
- K الشعر الفلسطيني الحديث (١٩٤٨-١٩٧٠)-خالد علي مصطفى-رسالة ماجستير-كلية الاداب-جامعة بغداد-١٩٧٥.
- K شعرنا الحديث الى اين؟-غالي شكري-دار المعارف-مصر-١٩٦٨.
- K الشعر والتجربة-ارشيبالد مكليش-تر/سلمى الخضراء الجيوسي-دار اليقظة-بيروت-١٩٦٣.
- K الشعر والزمن-جلال الخياط-وزارة الاعلام العراقية-دار الحرية للطباعة-بغداد-١٩٧٥.
- K الصراع في الوجود-بولس سلامه-دار المعارف-مصر-تاريخ المقدمة ١٩٥٢.
- K صناعة الرواية-بيرسي لوبوك-تر/عبد الستار جواد-دار الرشيد للنشر-العراق-١٩٨١.
- K عالم الرواية-رولان بورنوف وريال اوئيليه-تر/نهاد التكرلي-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-ط-١٩٩١.
- K علم اللغة العام-فرينان دي سوسور-تر/يونييل يوسف عزيز-بغداد-١٩٨٥.
- K فاتحة لنهايات القرن (بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة)-ادونيس (علي احمد سعيد)-دار العودة-بيروت-ط-١٩٨٠.
- K الفترة الحرجة (دراسات نقدية ١٩٦٠-١٩٦٥)-رياض نجيب الرئيس-المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر-بيروت.
- K فصول في النقد-غالب هلسا-دار الحداثة للطباعة والنشر-بيروت-لبنان-ط-١٩٨٤.
- K الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا-إبراهيم جنداري جمعة-رسالة دكتوراه-كلية الاداب-جامعة الموصل-١٤١٠هـ-١٩٩٠.

- K فن الرواية-كولن ولسن-تر/محمد درويش-دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد-١٩٨٦.
- K في الأدب القصصي ونقده-عبد الأله أحمد-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-١٩٩٣.
- K في آليات النقد الأدبي-عبد السلام المسدي-دار الجنوب للنشر-تونس-١٩٩٤.
- K في النقد القصصي-عبد الجبار عباس-دار الرشيد للنشر-العراق-١٩٨٠.
- K القاص والواقع (مقالات في القصة والرواية العراقية)-ياسين النصير-منشورات وزارة الاعلام-الجمهورية العراقية-١٩٧٥م.
- K القصة القصيرة الفلسطينية (١٩٤٨-١٩٦٧)-ماجدة سعد الغزاوي-رسالة دكتوراه-كلية الاداب-جامعة بغداد-١٤٠٩هـ-١٩٨٩م.
- K القصة القصيرة في فلسطين والأردن (١٨٥٠-١٩٦٥)-هاشم ياغي-معهد البحوث والدراسات العربية-١٩٦٦.
- K قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا-سوزان بيرنار-تر/زهير مجيد مغامس-دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد-ط١-١٩٩٣.
- K قضايا في النقد الأدبي-ك.ك.روثفن-تر/عبد الجبار المطلبي-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-ط١-١٩٨٩.
- K قلعة أكسل (دراسة في الابداع الذي ظهر بين عامي ١٨٧٠-١٩٣٠)-إدمون ولسون-تر/جبرا إبراهيم جبرا-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت.
- K كتاب مهرجان المربد الشعري التاسع/الجزء الثالث-الشاعر العربي الحديث ناقداً-ماجد السامرائي-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-١٤١٠هـ-١٩٨٩م.
- K لحظة الابداع (دراسة الزمن في أدب القرن العشرين)-سمير الحاج شاهين-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-١٩٨٠.
- K لسان العرب-للأمام العلامة ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري-المجلد الثالث عشر-دار صادر-دار بيروت-بيروت-١٣٧٥هـ-١٩٥٦م.
- K مبادئ النقد الادبي-أ.أ.رتشاردز-تر/مصطفى بدوي-المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة.
- K المرايا المتجاوزة (دراسة في نقد طه حسين)-جابر عصفور-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-١٩٩٠.
- K مستقبل الشعر وقضايا نقدية-عناد غزوان-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-ط١-١٩٩٤.
- K المعجم الفلسفي-مراد وهبه وآخرون-دار الثقافة الجديدة-ط١-١٩٧١.
- K مفاهيم نقدية-رينيه ويليك-تر/محمد عصفور-سلسلة عالم المعرفة-الكويت-١٤٠٧هـ-١٩٨٧.

- K مقدمة ابن خلدون-عبد الرحمن محمد بن خلدون-تحقيق/علي عبد الواحد وافي-الجزء الثاني-لجنة البيان العربي-مصر-ط١-١٣٧٨هـ-١٩٥٨م.
- K مقدمة في النظرية الادبية-تيري ايغلتن-تر/ابراهيم جاسم العلي-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-١٩٩٢.
- K الملك لير-وليم شكسبير-تر/جبرا ابراهيم جبرا-دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد-١٩٨٦.
- K الموسوعة الفلسفية المختصرة-تر/فؤاد كامل وآخرون-مكتبة النهضة-بغداد-دار العلم-بيروت.
- K موسوعة المصطلح النقدي(المأساة)-كليفرد ليچ-تر/عبد الواحد لؤلؤة-منشورات وزارة الثقافة والاعلام-الجمهورية العراقية-١٩٨٢.
- K موسوعة المصطلح النقدي(المفارقة وصفاتها)-د.سي.ميويك-تر/عبد الواحد لؤلؤة-دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد.
- K نحو رواية جديدة-آلان روب جريبه-تر/مصطفى ابراهيم مصطفى-دار المعارف-بمصر.
- K نظرية الأدب-اوستن وارين ورينيه ويليك-تر/محي الدين صبحي-المجلس الأعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية-١٣٩٢هـ-١٩٧٢م.
- K النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكولريديج)-تر/عبد الحكيم حسان-دار المعارف-مصر-١٩٧١م.
- K النقد الادبي ومدارسه الحديثة-ستانلي هايمن-تر/احسان عباس ومحمد يوسف نجم-لبنان.
- K النقد الانكليزي الحديث-ماهر شفيق فريد-الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر-١٩٧٠م.
- K نقد النقد-تزفيتان تودوروف-تر/سامي سويدان-دار الشؤون الثقافية العامة-العراق-١٩٨٦م.
- K النقد والحقيقة-رولان بارت-تر/ابراهيم الخطيب-الشركة المغربية للناسرين المتحدين-ط١-١٤٠٥هـ-١٩٨٥.
- K النقد والنظرية النقدية-جيرمي هوثرن-تر/عبد الرحمن محمد رضا-دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-ط١-١٩٩٠.
- K هاملت-وليم شكسبير-تر/جبرا ابراهيم جبرا-دار المأمون-وزارة الثقافة والاعلام-بغداد-١٩٨٦م.
- K واقعية بلا ضفاف-روجيه غارودي-تر/حليم طوسون-دار الكاتب العربي-القاهرة-١٩٦٨.

- K الوجودية-جون ماكوري-تر/أمام عبد الفتاح إمام-سلسلة عالم المعرفة-الكويت-
١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
- K وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي-محمد النويهي-معهد البحوث
والدراسات العربية-١٩٦٧.

٣- الدوريات

- K البحث عن وليد مسعود-شجاع مسلم العاني-الأقلام-العدد الأول-السنة الرابعة عشرة-
تشرين الأول ١٩٧٨.
- K جبرا إبراهيم جبرا..روائياً:خارج التسجيلية الفوتغرافية داخل فنطازيا الواقع-محمد
الجزائري-الأقلام-العدد ٣/١-كانون الثاني-آذار-١٩٩٥.
- K جبرا إبراهيم جبرا ناقدًا للشعر-ثابت عبد الرزاق الالوسي-الأقلام-العدد الخامس-
السنة التاسعة عشرة-مايس-١٩٨٤.
- K جبرا إبراهيم جبرا يبحث عن..-عبد الكريم غلاب-أفاق عربية-العدد السابع-السنة
الخامسة-آذار-١٩٨٠.
- K جبرا ناقدًا (إضاءة النص والصورة)-عبد الواحد لؤلؤة-الأقلام-العدد الحادي عشر-
السنة العشرون-تشرين الثاني-١٩٨٥.
- K حوار مع جبرا إبراهيم جبرا والدكتور عبد الرحمن منيف-اجراه ماجد السامرائي-
أفاق عربية - السنة الثانية-العدد السابع - آذار-١٩٧٧.

- K رحلة في السفينة-عبد الجبار عباس-الأقلام-العدد الخامس-السنة التاسعة عشرة-مايس ١٩٨٤.
- K الرواية والمدينة-جورج هنري-تر/محسن الموسوي-الثقافة الأجنبية-العدد الثالث-١٩٨٣.
- K علائق البيت الروائي (دراسة في رواية البحث عن وليد مسعود)-ياسين النصير-الأقلام-العدد الخامس-السنة التاسعة عشرة-مايس ١٩٨٤.
- K المدينة في الشعر (دراسة في موقف الشاعر العراقي الحديث من المدينة)-علي جعفر العلاق-الأقلام-العدد الخامس-مايس-١٩٨٣.
- K المستقبل في الماضي (الزمن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا)-رزاق إبراهيم حسن-الأقلام-العدد الخامس-السنة التاسعة عشرة-مايس-١٩٨٤.
- K هواجس في عالم كله اسرار-حوار أجراه ماجد السامرائي-الأقلام-العدد الخامس-السنة التاسعة عشرة-مايس-١٩٨٤.